

「荒野のヒエロニムス」

とF・コッツァ

——遅れてきた古典主義——

山 田 哲 平

序章

ここに無銘の「荒野のヒエロニムス」(図 Ah-1)の油彩画がある。今から四年前にロンドンの古美術市場に現われたローマ・バロック期の作品である。画面左角の聖者ヒエロニムスは当時としても他のいかなる聖者にもましてとりわけ多くの所持品をもつことで知られているが、ここではそれら全てが投げ捨てられたのかあたりには見当たらず、一切の所有を放棄したこの聖者はただひたすら祈禱に没頭している。彼の見上げる画面左端には大きな十字架、その背後には薄ぐらい洞穴がみえる。洞穴のいちばん奥には、意外にも暗闇ではなしに明るい外部へと抜けた小さな空が覗いている。一方、画面右半分には広々とした美しいノスタルジックな眺望が開いているが、これには聖者は決然と背を向けている。

鑑定家によればこの作品は17世紀後半のローマで活躍していたフィリッポ・ラウリやフランチェスコ・モーラよりも更に折衷的な特徴がみられるという(注1)。いずれにせよ17世紀後半のローマ派という以上の情報もないまま、とりわけ専門家の注目するところもなく市場に現れてまもなく、また新たな所有者の手へと消えていった。

この作品に関する一般的な評価はおおむね低いものであったが、機会あって小生がこの作品を一目見たとき、即座に絵画性に対する倫理性の際だった優越

を看取できた。17世紀後半当時のローマでの流行スタイルは一般にはイルージョニズムと呼ばれ、幻覚を引き起こすような流動的・感覚的な性格が特色となっているが、この作品に見られるのはそれとはまったく逆の性格、つまり当時のローマではすでに流行遅れになっていた、ポローニャ古典派の伝統を墨守する静謐な画面である。しかもそこには何か超俗的な孤高の影も窺える。ここにはなんらかの思想的背景が作用しているの違いないと直感した。

すでに述べたように、この作品にはいくつかの際だった特徴が認められる。これらのものは、作品それ自体から輝きでものというわけではなく、同時代の他の作品群の大海にこれを浮かべたとき、はじめて生きてくるような控えめな特徴である。しかもそのほとんどが存在ではなく非在にもとずいている。描かれていない不在・非在とは、この聖者にとっておなじみの聖章である獅子、書物、苦行用の鞭もしくは石、枢機卿の赤い衣装、および赤い帽子、頭蓋骨、小型の十字架等である。さらに加えるに、幾分一般的でないものも描かれている。先ずは向こう側に空のみえる、岩ではなく土の洞穴、つぎに捻れながら空に向かってますます枝を広げていく巨木（しかも奇妙なことに向こう側へと捻れて入った方に暖色がこちら側には寒色が用いられているために、色彩遠近法と実際の遠近がわざと狂わされている）、そして最後に特徴として挙げられるのが、ヒエロニムスの画面左下隅における位置とその視線の方向である。

どうやら専門家達は目立ちはしないが、しかし意味深げであるはずのこの種の特徴を見過ごしたらしい。彼らにはおそらく広大な風景の中に点景的に人物を配する構図に注目し、いわゆるローマ派の画家達の流れを汲む作家のものであるとする美術史の知識にもとづく判断がまずあったと思われる。次にその画面のマチエールからヴェネツィア派特有のグラッシーの手法を見て、ローマ派のうちで特にヴェネチア派の影響を受けた画家としてスイス出身のF・モーラを、またそのひかえ目な画面からフランドル出身のF・ラウリを想起したのであろう。ところがモーラの描く樹木はこれほど重くないし、ラウリの樹木もはるかに優しい真綿のような外見をしている。この作品の作者をそのいずれの

派にも帰することができなかった。そこで17世紀半ばのローマ派の作品ということになったと推定される。ここでは学校、書物、そして経験から仕入れた美術史の生硬、かつ姦しい知識をそのまま作品のなかに引き込んだ結果、作品が語ろうとする微かな囁きがその嬌声にかき消されてしまったとみえる。

絵とは一般には描かれたものによって成り立っている。しかし一人の画家が確固とした意志に基づいて、本来描かれて然るべきものを敢えて抹消すること、そのことがその抹消後にも画面背後で大いなる否定として作用を及ぼし続けること、それは多くの暗黙の約束ごとが成立している成熟した社会を背景にする場合には成り立つ。彼は消極の無為ではなく、約束を破るという明確な表明を行なっている。しかしながらその社会では前提である約束ごとも、その社会が一旦滅びてしまえば、誰にも分からない闇の底へ埋もれてしまう。そこに残るのはただ描かなかったという表層だけである。たとえその時代の約束ごとをうまく発掘したにせよ、その約束ごとを拒否した者の意図や思想背景までは、なかなかわれわれの注意がとどかない。その意味ではこの反時代的な作品といえども、残念ながら同時代の他の作品群との相互関係からのみ、その独自性が浮かびあがるような時代性を帯びている。

こうした時代性を担った絵画は、見えるものを抛り所にするだけでは不十分のみならず単なる美術史の知識を加えただけでも読み切れるのではない。在来絵画知識、あるいはまた絵画に関すること以外の知識であれ、とにかく既知の知識を駆使して絵画を読んでいく方法では、学術的なマニエリスム絵画のような場合にはそれで十分であっても、この種の理知的な絵画に於いてはその全貌の理解までは及ばない。知識、とりわけ美術史の知識とは、しばしば描かれた「もの」に関する知識ではあっても、描かなかった「こと」、つまり意図への洞察までは及ばないからである。鑑定家達がなにかを見落とすれば、それは直接絵の中に起こっている「こと」を読み取らずに、知識のみを媒介にして、絵に描かれた「もの」のみに注意が集中する結果起こる。こうして、何かを見るために仕入れたはずの絵画知識が、絵の中で起こっている「こと」、つまり絵

の真実をかえって覆ってしまう。知識はわれわれの目を見開かせるだけではない。知識はむしろわれわれの目をしばしば塞ぐのである。ここでいえること、それは絵を見るにあたっては、知識から出発するのではなく、第一資料である作品から出発しなければならないことである。知識は第一資料から得た直感の情報を補強するものか、あるいはそれを否定するものとしてあくまでも副次的に持ち出されるものでなければならぬ。

第一章 荒野のヒエロニムスの系譜

ここでは初めに歴史上の一学者ヒエロニムスについて語るが、それは当該の作品を解明するに当たって、前提として必要であったからではない。ここでは、この作品の中ですでに発見済みのものを分析するために、副次的・不可避的にこの聖者に関する知識が必要となる。絵の中に隠された何かを知識で探るのではなく、すでに見いだされたものをあらためて知識で分析するために、あえてここでは知識が必要となる。

歴史上の人物、聖ヒエロニムスは聖書をラテン語に訳したことで知られる言語・歴史学者の教父であり、その教義の特徴としては教皇権肯定、聖母信仰が挙げられる。とりわけ中世にあつては大学の守護聖人として、書物を手に、書斎に隠って執筆中の姿が描かれ、砂漠カルキスで著作の傍ら厳格な修徳生活を送ったことにちなんで、ルネサンス以後は頭蓋骨を脇に、胸に石を打ちつける半身裸像の苦行者として描かれることが多い。絵画の上ではしばしば獅子を従え、教皇 Damasus の厚い信任を示すものとしての枢機卿の赤い衣装、帽子が描き加えられている。また語源からすると聖ヒエロニムスの名前は聖なる木立に由来しており、このため荒野を背景にこの聖者が描かれる場合は、大樹が脇に描かれていることが多い。

他方、彼は晩年ベツレヘムの降誕洞窟の入口に自らの墓をつくり死後そこに葬られたことになっている。この振舞いに関しては彼の思想との深い結びつきを想起せざるをえない。ほかでもないこの聖者の聖母信仰との関連である。キ

リスト教文化圏内においては聖母信仰は女陰信仰とも重なる。その典型的な例がマリア像で、中世以来、聖母マリアはその全身がしばしば紡錘形の後光で被われて描かれているが、これがその現れであることは周知の事実である。こうしたマリア像のみならず、降誕洞穴の伝説にもおそらくこうした崇拜がおそらくは作用しているのであろう。馬屋ではなくこの伝説にしたがって描かれた洞穴の前のキリスト降誕図が例えばジョルジョーネやマンテーニャの手によって、数こそ少ないが描かれている。(図1, 2)

聖ヒエロニムスがあえて降誕洞穴の入口に自らの墳墓を造営したという歴史的な事実があるとする、ことは単なる女陰崇拜を超えて、死がこの聖者においては一種の子宮回帰として解釈されていることに通じる。これを受けて絵画史に現われる荒野のヒエロニムス像の背景の洞穴はベツレヘムの降誕洞穴と同義である可能性がきわめて大きい。ここではこうした洞穴の問題はまずおいて、この章ではまずはこの聖人の所持品を軸にルネサンス以来の絵画史を眺望してみたい。

多少は名の知られているルネサンスの画家の中ではA・ダ・メッシーナのヒエロニムスは比較的初期のものに属し、中世的な性格を色濃く残している。まだ若い頃に描いたのが荒野を背景に手もった石で胸に打ちつける苦行者であり、後になってから北方の影響がみられる有名な書斎のヒエロニムスが描かれた。(図3, 4)後期ゴシックの多くのヒエロニムス像同様、書斎の絵の方には苦行用の石が見あたらないが、これ以外のすべての所持品は描かれている。ただしゴシック後期にみられ再びバロック期に描かれることになる「死を忘れるなかれ」の寓意をもつ頭蓋骨が新時代を告げるかのように消えている。

ダ・メッシーナよりは若い初期ヴェネチア派のモンターニャは現存する限りベルガモのカララとミラノのブレラの両美術館にある二枚の荒野のヒエロニムスを描いている(図5, 6)。荒野にありながらヒエロニムスは苦行を現わす石を手にはしていない。代わりに二枚とも右手には書物、そして左手には中世の

この聖者がよく手にしていた数珠、ロザリオをもっている。知識と信仰との象徴であろう。

二枚の絵の背景には異なるところが見られる。前者では聖者の庵と世俗の村とが左右に描き分けられ対照化されている。もともとのヒエロニムスはもう片方の絵が示すように、俗界から逃げ出して、荒野に赴いたはずである。しかるにこの一枚の絵では、聖者が逃げ出したのは俗界ではなくなんと教会である。右側には巨大な僧院が描かれているのである。ここでは、おそらくはキリスト教圏内の対立あるいは分裂が暗示されているとみられる。教会の社会と個人の信仰である。どうやらヒエロニムスは世俗化した僧院を抜け出して山に隠つたと読めそうである。

背景に横たわるこの思想の相違は、当然ながら枢機卿の帽子の扱い方に反映している。村から遁れた一方の聖者は枢機卿の帽子を携えて荒野に下っているが、教会から去った他方の聖者は、枢機卿の帽子を教会に捨て置いているのであろう、彼の側には見あたらない。この画家より後のヴェエチアの画家達は、教会に対してはるかに自由になり、聖対世俗という対のみならず教会社会に対立する個人の信仰という観念すら念頭に浮かべることもなくなり、聖者からは宗教性があたうる限り消え失せるのである。したがって枢機卿の帽子をヒエロニムスの脇に添えることもほとんどない。しかし彼らよりは先輩のモンターニャでは、教会社会と個人の信仰とが場合によっては対立しかねないという自覚にもとづいて、野にあるヒエロニムスから枢機卿の帽子を除去した。彼はおそらくこれを敢行した最初の幾人かの画家の一人であることが、この二枚の絵の違いから読み取れる。絵画史の視点からこれをながめれば、中世からルネッサンス期への過渡期的現象と理解することもできる。

メッシーナに師事したといわれるチーマの場合ははるかに明確にルネッサンス的が態度が現われる。十字架の描かれていない革新的な作品を除いても、全部で6種類の荒野のヒエロニムスが現存している。(図7, 8, 9, 10, 11, 12) 最後の一つを除いていずれも手に石を持ち、十字架を見上げながら胸に打ちつ

けている中世以来の修徳の人としてのヒエロニムスである点では、幾分モンターニャよりも保守的であるといえるかも知れない。しかしそのいずれもが赤い枢機卿の衣装や帽子を欠き、書物に関しても4枚のうち2枚は画面から消えている点では新時代を予告している。祭壇画においてこそ枢機卿の帽子が描かれないことはあったが、荒野の場合はそれまでは帽子が必ずといっていいほど加えられてたからである。荒野で人と接することなく暮らす苦行者にとって、教皇が権威を保障した枢機卿の衣装などはなんら役に立たないから、単純にこれを省いた、といえなくもないが、同じ権威でも自然界での権威を示すと思われる獅子の随伴の方はモンターニャ同様、テーマに関にしても一度も省かれてはいない。それでもここにはモンターニャとは別の対照化と選択とがここには隠されている。つまり中世において研究者と実践家という二面を持ったこの聖人が、ルネッサンスでは宗教・自然両界という対極する二つのシステムを一つに内包する聖者として現わされ、とりわけ自然界における権威が強調される結果になる。

ヒエロニムスが宗教的人格であることはいささかも否定するものはないが、テーマの場合、ヒエロニムスがいわゆる教会とは一応無縁の存在であることを示すのみならず、聖者の苦行を描出することを通じて、実は絵画それ自体が苦闘しつつ、宗教の首枷から自由になろうとする意志の発露とも読めるのではないだろうか。聖ヒエロニムスはもはや宗教界の一員ではなく、百獣の王すら従える自然界の支配者である。これはある意味ではヒエロニムスの思想それ自体のささやかな批判でもあったことになる。というのは、ヒエロニムスは積極的な教皇権肯定論者であり、決してその否定は考えていなかったからである。

さてテーマより少し若い世代に属するG・ベルリーニも当初はこの画家は在来的な作品を一枚残しており(図13)、ここでもテーマ同様に苦行する姿が描かれている一方で、同時期に彼はすでにこれまで例を見なかった発想で、いま一枚のヒエロニムス像を描いている(図14)。ここでは苦行も祈禱も行なわれてはいない。枢機卿の赤い帽子も衣装も携えてはおらず、ただ書物があって獅子が

いるのみであるが、最も特徴的なのは、聖者が本を手に獅子に向かって説教をしていることである。鳥に説教をしたアッシジの聖フランチェスコに倣ったのであろうか。さてこの後も彼はヒエロニムスを描き続け、現在までに残っているだけでも二枚のヒエロニムスを描いている(図15, 16)。ここでも枢機卿の衣装がないのは無論のこと、苦行も行なわず、祈禱の対象である十字架さえもが庵内部にしまわれたのだろうか、姿を見せず、聖者本人は戸外で読書中である。背景としての自然はさらに豊饒になり、もはやほとんど宗教の痕跡すらなくなっている。ヒエロニムスを知らなければ、彼は植物学か何かの本を読書中の、年老いた自然科学者にさえみえるであろう。ここでは宗教界の権威は無論のこと、苦行の持つ意義までがすっかり跡形なく消え去っている。残っているのは書物と獅子のみである。書物は学問を獅子は自然支配を象徴する。両者は対立するのではなくヒエロニムスにおいて統一されている。これはそのままこの画家の絵画理念の形象化でもあった。これはバロックになってはじめて現われるような世俗化ではない。バロックにあっては世俗は宗教に対極するものとして表されるが、ここにあるのは強いていえば脱宗教化とでも命名すべきもので、バロックがリアリズムであるならばナチュラリズムとでも呼ぶべきものである。

聖ヒエロニムス像を最も多く残した画家はおそらくロレンツォ・ロットであろう。現在でも、9枚の作品が現存している。その内の2枚(図17, 18)は荒野風景を背景とするもので、一枚の方は左手には十字架、右手には書物、枢機卿の衣らしきものを下半身に纏っている。次の作品では、前景に書物を手にする学者としてのヒエロニムスが描かれ、背景の山中には同一聖者のもう一つの側面である、苦行者・修徳者としての姿が添景として描かれている。獅子も見受けられるが、頭骸骨と枢機卿の帽子が欠けている。次に3点(図19, 20, 21)では十字架を見つめつつ、胸に石打つ修徳者としての聖者が描かれる。また他方では居室での聖者という、デューラーの影響の濃厚な北方的なタイプも2点(図22, 23)見られる。最後に最もこの放浪画家にふさわしい、ほとんど裸体に近い聖者が描かれてもいる。(図24, 25)そのうちの一枚はおそらくはもう1枚

の作品の他人の手になるコピーと思われるが、オリジナルの方は十字架以外の一切の所有物が見受けられない。この点でまさに無銘の聖ヒエロニムス像はこの精神の延長上にあることが想像されうる。ただし、ここには洞穴もなければ巨木もない、この稿で問題としている無銘の「聖ヒエロニムス」ができあがる際の重要な一要素ではあっても、全体からみた影響はわずかであるともいい得る。

頭蓋骨が描かれることが希だったルネッサンス期以降、荒野のヒエロニムスに中世では時折みられる頭蓋骨を再度導入した画家が誰であったか、確かめるすべはないが、バロック以前の画家P・ボルドーネは間違いなくその内の一人に数え上げられる(図26)。とはいっても、その雰囲気は江戸文人画家の大雅にも通じるような自由で軽妙なものである。頭蓋骨の位置は聖者の前方にあるが、本台にされていて、本の背後にあり、聖者からはみえない。頭蓋骨を本の台にしているとみえる。死を知識で隠した、とも、書物の背後に死あり、といっているようにもみえる。彼は今、その書物から目を離して上半身を回転させ、崖の向こうの田園の方に振り返っている。遙か遠い路に沿った河から姿を現わした竜がいま人を襲い、助けを求める声が聞こえるからである。その竜も、人の丈ほどの大きさで、あまり脅威を与える大きさとも思えないが、ここにも死の影が認められる。死の影はいま一つある。足に刺をさした獅子が暗闇から聖者に忍び寄っている。あるいは実際は聖者はこの獅子に気づき振り返ったのだろうか。ともかくも頭蓋骨は本で隠されている。獅子はまもなく聖者の従者になる。竜は人の命を奪うのだろうか、これは未定である。ここにはさまざまな死の影がありながら作者はそこに沈潜するのではなく、経過に対する柔軟な精神をもって死を曖昧なもの、不確かなものとして突き放す、おおらかさが看得取れる。

ベルリーニの弟子であり、ボルドーネを教えたこともある盛期ルネッサンスの画家ティチアーノは、長命であり、盛期ルネッサンスの画家でありながらバロック期まで生きながらえた。その晩年の筆になる、それゆえボルドーネの

ものよりも後に描かれたミラノ・ブレラの「荒野のヒエロニムス」(図27)はこれまでのものとは大きく異なった様相を呈し、時代の名声も博し、後の時代にルーベンスをはじめとする多くの画家の模写するところとなったものである。

画面左手には、地上での短い生を示す砂時計とその死を表す頭蓋骨、及び書物が置かれている。これに背を向けて、しかもこれまでのこの聖者とは反対の右向きに聖者にひざまずく。一般に左側は過去に右側は未来に通じている、とすると彼が背を向けたのは過去である。さて彼の前方には砂時計の流動する砂に対して永劫を暗示する岩とそこに纏わる常緑の蔦とキリスト像とが描かれている。そのそれぞれが永遠を指し示している。聖者は刹那と知識に背を向け、永遠と信仰の側に身を置いている。

ここで極めて異例の表現として注目しなければならないのは、左手が岩の先端を掴んでいる事実である。これまでヒエロニムスの左手は十字架を握りしめるか、もしくは胸を開く衣に手がかけられるか、あるいは本を持つか、空中で開いているか、両手を合わせているか、あるいはモンターニャのように数珠を持つことはあっても岩を支え持つ例は皆無である。十字架は手の届くすぐそばにあるのに、十字架ではなく岩を支えている、むしろ岩でしっかりと身を支えている。もし十字架に手を掛けたならば、聖者の体重で折れてしまう、あるいは倒れてしまうほどに、十字架は細く基礎も弱くみえる。一方、大地に根をおろす不動の岩は聖者の信頼に足る。十字架ではなく不動の岩石に彼は全身の重みを掛けてしっかりと腕で支えている。実はこの岩かつては、十字架の後ろに立ちただかる巨大で不動の泰山の一部である。一部といえば彼の手に握られた苦行用の小石も、時を告げる砂時計の砂もかつては同じ巨大な岩山の一部であったであろう。但しこちらには運動がある。砂時計のガラスの器の中を流れる砂、キリストの聖痕を受けるべく激しく打ち突けられる小石、ともに動く石である。これらすべてはその昔は大自然の泰山の硬い岩であったはずであるが、長い年月のうちに崩れて粉々になって、ついには聖者の手に握られ、胸にふり下ろされる石となり、さらにそれが長い年月を経て細かく碎かれ散って、

ついには砂時計の中を流動していく砂になったのであるが、こうして今やこの二つのものはもはや不動の泰山とは無縁の小存在となっている。ここにみられる大いなる静けさとかりそめの動運といういかにもバロック的なコントラストは、刹那と永遠という、ヒエロニムスの心のうちに現われているであろう通俗的な意味での世俗と神聖との対立をはるかに超えていっているといえよう。

ティチアーノのヒエロニムスが宗教世界と現実世界との相克の難問に挑んでいたのにたいして、いわゆるバロック・リアリズムの大家、カラヴァッジョは聖者を生身の生活者として描いていた。現在三枚のヒエロニムス像が残されているが、(図28, 29, 30)いずれも室内画で、本来ここで論ずる対象の枠を超えているが、時代に与えた彼の影響を顧慮し、一応触れておくことにする。まず初めのものでは、執筆中で、書物の上に頭蓋骨が載っている。次のものでは、背後にそれまでなかった枢機卿の帽子が掛かっている。最後のものでは聖者は沈思黙考し、帽子が消え、本が消えている。おそらくは注文主の希望もそこに関わっているであろうから、この変遷を一概に画家の精神の軌跡と断定することはできない。この三枚の関する限り三者に共通するのは、それが読む絵、寓意画つまり形而上的な傾向をもつのではなく、見る絵、写生画つまり純粋絵画であり、たとえば当時は写生の難しかったとみえる獅子も省かれている。

これまで調べてきたメッシーナからボルドーネまで、カラヴァッジョを除くと、彼らはすべてヴェネチア派もしくはそれに極めて近い画家達であった。荒野のヒエロニムスという風景を不可欠とする題材の場合、そのほとんどがこの派で占められるのは、当時はヴェネチア派以外に風景を描く流派がイタリアには特にはなかったからである。それでも時代が降ってバロック期にはいると、ポーニャでもA・カルラッチに始まる理想風景画がヴェネチア派の影響下に描きはじめられる。

アンニバレ・カルラッチは本絵では残さなかったが、二枚のエッチングによるヒエロニムスを描いた(図31, 32)。共に聖者の上半身像で、一枚目は読書中、二枚目は一応修行中であろうか。前者は書物のほかは当時流行だった眼鏡

と、決して脇におかれている十字架があるだけで、所持品は極めて少ない。十字架と眼鏡を除くならば、これはベルリーニのヒエロニムス像と道具だてが同じであり、ベルリーニを引き継いでいるのが了解される。ヴェネチア派との関連はそれだけではない。前者のヒエロニムスの左背後には崖がある。崖は、アンニバレのお気に入りの背景で「キリストの埋葬」、「洗礼者ヨハネのいる風景」、「イサークの犠牲のある風景」、「聖ユスタッシュの幻想」等にもみられる。これももともとベルリーニの影響である。崖はその後も多くのローマ派の画家達によっても描かれ、当該のヒエロニムス像まで引き継がれている。

アンニバレのもう一枚は前者同様、人物が中心で背景は僅かである。脇に十字架と頭蓋骨、そしてペンとインク壺が見えるこの絵の中で、聖者は本の上に石を握った手を置き、天を見上げている。ここでは獅子と枢機卿の帽子が欠けている。どうやらここでも権威否定の観念が働いているようにも見える。しかしここでなによりも興味深いのは、この聖者が読書しながら祈り、祈りながら苦行し、苦行しながら読書しているという同時性であろう。

カラヴァッジョの写実に対してアンニバレは折衷とよく並び称されるが、折衷とはいってもこの画家の折衷は様々な要素の折衷ではなく、極めて広範囲な同時的混在であり、最も卑俗な農民の食事の絵からその後の古典派の系譜のリファレンスともなった、格調の高い理想的風景画に到るまでの振幅の中は、とても一人の人格が成し遂げたとは思えないような多様なものである。そうした彼の貪欲な創作の、当世風にいえば、ナガラゾクの性格がこのヒエロニムス像には反映している。以上、第一作の方はベルリーニの影響が濃厚で、こうした傾向はいまわれわれがいま問題にしているヒエロニムス像にまで脈々と通じている。

さてカラッチののアカデミアで学んだことのあるG・レニは二枚のヒエロニムスを残している。どちらも風景付きというわけではないので、ここでは本来対象外ではあるが、彼の弟弟子ドメニキーノとの関係で取り上げたい（図33, 34）彼の二枚の絵に共通するのが天使の声を聞き届け、これを書付けようとペ

ンを手にする予言者の姿である。遙か高い天を見上げながらペンを手に書物に書き込む姿は既にルネッサンス初期のブラマンティーノに見受けられるが、それはヒエロニムスではなくパートモスのヨハネであった。ただしそこには登場しなかった天使がこちらでは臨在する。いずれにせよこれらの作品は今回はさほどの重要性をもたないといえるだろう。

さてレニとほぼ同世代のドメニキーノは現在残るだけでも5枚のヒエロニムスを描いている。そのうちの一つは高名な最後の聖餐のヒエロニムスであるのでこれを除外すると、今はエッチングだけが残っている在来的なもの、次に天使とペンのあるレニ風のもの、それからそのヴァージョンとして天使はいるがペンではなく十字架を握るもの、そして最後に最重要の、広大な風景を有する荒野のヒエロニムスである。(図、35、36、37、Bh-2)これについては次の章で詳しく取り上げるのでここではこれだけにとどめよう。

次にすでに専門家から当該の作品との類似性が指摘されているフランチェスコ・モーラの作品に触れてみよう。3点(図38、39、40)のうち初期に属すると思われるものは、カラヴァッジョ風のリアリズムの技巧によるもので、左手に十字架、右手に石、目の前には書物、枢機卿の帽子と頭蓋骨、そして背後には獅子とすべての聖章が揃った典型的に在来的なものである。図像学的な視点からみる限り、この作品と無銘の絵との関連はほとんどない。次の二つの作品では所有物が相当減少している。ともに顔だけの天使が二人現れていることも当該の作品と類似している。枢機卿の帽子も衣装も、ライオンもいないが、ともに頭蓋骨と数珠は残っている。一方には崖があるところが似ているが、書物と頭蓋骨があるところが異り、本と頭蓋骨がない作品では崖が欠けている。

さて無数の聖ヒエロニムス像のなかにあって外見上当該のヒエロニムスに酷似している先行作品の一つが初期のG・デュゲの手になるとされている「聖ヒエロニムス」(図Dh-4)である。聖者の手に握られた石と十字架を除いて聖者の所持品が一切なく、背後に洞穴があり、そのうえには顔だけの精霊が浮かび上がっている点まで一致している。ところで洞穴の闇を背景に浮かび上がる

顔だけの精霊たちはかつてジョルジョーネが「牧人の礼拝」(図1)で描いたものであり、デュゲはおそらくこうした場所をジョルジョーネから借りて人物を牧人と聖家族から聖ヒエロニムスに入れ換えた可能性が考えらそうである。

この変換がなぜスムーズに行なわれたかについてはベツレヘムにあるキリスト降誕洞穴とヒエロニムスとの関係が指摘されなければならない。すでに冒頭で述べたように、かつてヒエロニムスはその晩年自らの墓をこの降誕洞穴の入口に営設した。それ程までにヒエロニムスと降誕洞穴とのつながりは深いのである。そこでデュゲが描いた洞穴は他でもなくキリスト降誕洞穴であるゆえに、聖家族をヒエロニムスに換えるというこの変換が可能となったという解釈の可能性が成立する。崖の位置もまったくそのままである。最後の共通性として、聖者がともに画面の隅にいながらその顔すら画面の角つまりはじに向けていることも見落とせない。

ところでデュゲはもう1枚のヒエロニムスを描いているが(図41)、ここでは彼のほとんど全ての所有物が描かれている。画面中央には獅子、手には書物、脇には頭蓋骨がみえる。枢機卿の帽子と苦行用の石が欠けているだけである。ということからデュゲの前述の作品は当時の慣習からみてどうやら例外的存在であるといえるであろう。さてデュゲ及び無銘のヒエロニムスの作者どうしてあのような奇異なる聖ヒエロニムスを描いたのであろうか。

聖ヒエロニムスは何も何も所有していなかった隠遁者ではなく、様々な聖章を所有している聖者として描かれており、逆にいかなる聖章もない隠者であれば、これをヒエロニムスに特定することができないからである。例えばC・ローランが描いた「風景の中の若い隠遁者」あるいはローザの描いた「風景の中の隠遁者」などでは、確かに何も所有していない聖者が描かれてはいる。実際、十字架の他は何も所有していない隠遁者であれば、聖者の名前を特定できない。さらにここでもう一つの例を挙げよう。プラドにあるJ・レマイールの筆になる「古代廃墟の中にひざまづく隠者」(図42)である。ここでもヒエロニムスにも見える白髪の老人が画面中央に描かれてはいる。ここで考慮しなけれ

ばならないのは、隠者そのものではなく、彼の背景であろう。こうした廃虚を背景にして添景としての人物を加えた作品をこの画家は好んで描いた。背景こそが彼のもっとも描きたいものであり、添景の人物はほとんどその口実にすぎない。ここでは背景ではなく人物の方が交換可能な舞台の書割りであり、聖者と背景との間に意味のある有機的な関連が脱落している。これはヒエロニムスの背景ではない。加えるに隠者が何物をも所有していないとなると、この場合この隠者を名のある聖者に特定することはできない、ということになる。

以上みてきた隠者と同じように、ここ無銘の作品に描かれた隠者はともにヒエロニムスではないのかもしれないという可能性もここではかんがえられないわけではない。しかしローランには欠けていた後光が無銘の絵にははっきりと描かれている。後光は聖者以外の頭上には輝かない。しかもこの隠者の前には洞穴が口を開いている。これだけで無銘の作品の上に描かれた隠者は間違えなくヒエロニムスと断定されうる。

ここでデュゲ無銘のと作家との聖ヒエロニムスにおいてはかなり重大なことが隠されているのが分かってくる。つまりその所持品においてはヒエロニムスであることがまったく確定できず、その身体及び場所においてははじめてその同一性が確認できるという、他に類を見ない際だった特徴がこの2枚のヒエロニムス像にはあることになる。

さて2枚ともに共通する特性、聖者の画面における位置、及びその視線も注目し値する。画面の上で登場人物が一人である場合、一般にはその人物は中央に位置する。この原則を崩す場合は、この人物は画面中心方向に身体および視線もしくは腕を向ける。典型的な例がブサンの「ディオージェネス」(図43)や、あるいはサラチエーニの「アリアドネ」(図44)に観られる。そうでない場合は例えばD・テニール(子)の「聖アントニウスの誘惑」(図45)にみられるように、大画面において人物が画面のはじに描かれる場合は、画面の脇に移ったそれなりの理由が示される。前者では聖者が悪魔の一群に画面中心から左端まで追いつめられたからであり、それでも彼は眼差しだけを画面中央のほうにに向

ける。しかるにここ二つの作品では、自然の眺望がヒエロニムスによって拒否されるものとして表現されている。

これをもう少し理論だてて説明してみよう。構想風景画の場合、表現形式上での重要位置は画面上四隅の角を結んだ二本の対角線の交点という画面の中心点が最も重要である。ところが現実には全てをこの中心を中心に画面を構成することなどは不可能なわけで、これに次ぐ重要度を持つ点として、四隅かから対角線へと下ろした垂線が交わる4点が利用される。これらの点以外の他の位置の上での重要度は薄れる。ところでこうした表現形式における重要地点は意味内容の中心である人物の位置と一般に一致しなければならない。こうして画面上の人物は、たいていは対角線の交点つまり画面の中心にもしくは上述した副次的な重要性を持つ四つの交点に位置することになる。ただしこの時画面の人物の身体の向き、腕、視線のいずれかが画面中心に向けられるという一種の補償作業を通じて表現形式と意味内容とのあいだの崩された平衡が回復されなければならない。ヒエロニムス像におけるこうした例としてはS・ローザのものが挙げられよう。(図46)

ところでデュゲの作品とこの無銘の絵ではこうした補償一切がなされていない。この場合、意味内容としての中心が人物ではないか、もしくは意味論的な見地からみる限り右半分が切り落とし可能な付属物となることになる。ただし例外的に人物が背景と深い関係を保ち、その関係それ自体が意味内容であるということが明確である場合は、端にいてしかも眼差しその他の方向が全て端に向かっていることが起こってもよい。しかしこの無銘のヒエロニムスではこの法則が無視されているのである。

次に進んでデュゲの場合は、ヒエロニムスの前も後ろも人気のない大自然の風景である。ただ、一方の空間は開いていて明るく、他方は閉じていて暗い。ヒエロニムスは両者のうち現在は暗くとも未来は明るくなると確信している闇を選択した。刹那の世俗の光に背を向けている聖者、それこそがデュゲが強調しなかったもののほとんど全てである。背景の自然風景には意味を告げるそれ

以上の左右空間の差異はないと断言してよい。

さらに両者の違いに光を当ててみよう。デュゲでは聖者の左手が十字架を、右の手が石を手をしている。この事実は理解し易い。ところが当該の聖者では、両手は合わさっていて、手には何も所持していない。さらに最後にこれも重要なことと思われるが、デュゲでは画面左側にいわゆる建造物を含む眺望らしきものがない。このようにして聖者を中心にしての前後、つまり画面にとっての左右に認められる差異とは、自然と文化あるいは教会と社会などという対立項ではなく、この地上世界に於いては光よりも闇のうちにこそ真実があるという違いにすぎないといえそうである。

これに比べると無銘の作品ははるかに複雑である。まずは大樹が一本見られる。次に洞穴が向こう側に抜けている。洞穴は単なる闇の符號ではない。つまり聖者は闇と光明との二者択一を決断しているとはいえない。それにもまして彼の背中側にはまずは巨大な樹木があり、鏡のように静まり返った河があり、城を含む建造物があり、青い巨大な山があり、その上には夕焼けに紅色に染まる雲がある。その描かれ方は何ともノスタルジーに満ちていて魅力的である。彼はなぜそこに背を向けたのかという疑問にはデュゲの聖ヒエロニムスを手がかりにしては答えが出ない。

上述の疑問を解くためには、なんとしても、背景に描かれた土の山に空いた空の覗く洞穴、あるいは捻れながら上昇するほどに枝をひろげていく大樹といった自然背景が隠している意味を探らなければならないであろう。

最後に蛇足であるが、デュゲの作品は初期ということが公認されているので、その成立年代が当該の無銘の作品よりはるかに早く、デュゲの作品が無銘の作品の手本になった可能性が十分あることだけは確認しておく必要がある。

第二章 変換操作あるいは本歌取り

その1 ローランの聖家族エジプト逃避行

ヒエロニムスというテーマとは直接関わりは持たないが、無銘のヒエロニムスの背景の眺望を構成するにあたって影響を及ぼしたと思われるドレスデン美術館所蔵のC・ローランの「エジプト逃避行」(図 Ch-3) をここではまずとり上げてみたい。写真による複製画はできが悪いので、ここではエッチングによる同時代のコピーを掲載することにする。まずは両者の共通点から検討しよう。オリジナルの作品では時間は夕暮れ、太陽光線は画面左手からほとんど水平に差し込んでいる。眺望についても類似している。空には丸みを帯びた雲、その下には形こそやや異なるが、青い山嶺、その右側には古代風の建物が三つ四つ。大河は左手から右手へと流れ、川中には中州がありそこには二本の互いに交差する樹木がある。さらに位置こそ違うがともに一本の巨木が立っている。

共通点はこのように各所に認められるが、よく見ていくと、そこには微妙なズレがみられる。まず左端にあった大樹が画面中央近くに来る。しかもその樹木の有様が両者では随分と異なる。C・ローランの場合、樹木はまずは太い幹が頼もしい幾つかの枝に分岐していき、さらに細かい枝に分かれていくとその希薄化が始まる。これがさらに無数の葉に分かれていくと、さらにこれが進み、ついにはすべての葉先で大気へと雲消霧散していく。こうしてローランの樹木は大気を感じさせるようになっている。しかるに当該の画家の大樹の場合では、ローランの場合とはまったく対照的に上昇するにつれてますます繁茂し、その重量をさらに増加させ、うっとおしいまでに濃縮化していく。上昇もしくは上へと延びていくほど重量を増していくのであるから、その幹が捻れ、もつれるのも当然である。それにもめげず重力に逆らってさらに上へ上へと伸びていく。

次にローランでは画面中央にあったポプラ二本の内一本が消えて、残る一本は洞穴の窓の向こう側にきており、ポプラのあったところにはあらたに画面右端にあった円筒形の建物が城のような姿となって移ってくる。川面もかつては生き生きと音だてて流れていたのが、こちらでは死んだように静まりかえっている。これらの変換それ自体は明快であるが、その意味するところは微妙であり、単純には言語化されない。それに較べると以下の変換はきわめて明確であ

る。

聖家族がいま通り抜けて行く両面左脇の道の両側は樹木に囲まれていたが、それが方向はそのままでありながら、こちらでは道は消え、十字架によって塞がれた崖の洞穴に換わり、聖者の祈りの通路となっている。かつて聖家族がエジプトへと逃れて行った旅の方角にその後、遙か時が経ってから聖者が十字架を立て祈りを捧げるのはもっともなことである。その際、エジプトへすすむ道、つまり身体の通路がこちらでは身体は赴けない、空に抜けた祈禱の通路としての洞穴に換わっているのは見逃せない。

ここでは明確な変換が行なわれているのが分かる。つまり祈りが旅と入れ替わっている。旅とは地上にあつて身体は赴くもの、祈りとは地上を超えて心のみが赴くもの、それがここでは置換されたのである。教会の壁に架かった十字架の向こう側が常にそうであるように、洞穴の向こうは地上にいるものの赴くことのできない彼岸である。

ローランの聖家族から消えたものは数多いが、付け加わったものは多い。ヒエロニムスと十字架と天使と穴の開いた崖の四つである。これは題材の違いによるものであり、そのことを考慮すると両者の影響関係はやはり疑い得ないものであろう。

いま述べたような変換操作を西欧美術史において見つけたことはローマ派以外では困難と思われる。しかしこれを絵画世界に限らないとするならば、同様の傾向を日本の平安末期から鎌倉前期にかけての新古今時代に見いだすことができる。ローマバロック時代と日本中世の新古今時代とは文学と絵画というジャンルこそ異なりはすれ、ある限られた狭い社会において大量の類似した作品が創られたという点、しかもそれらの作品はともに先行する黄金時代をもちつつ、そこからの脱却をめざした点でもきわめて類似した、いわば成熟の時代として共通している。

成熟した社会では創造は純粹に内的な契機によるとは限らない。たとえばある作家がこうした社会で、個人的な体験を素直に表現したとしよう。多かれ少

なかれ、こうした体験はその社会に無意識の上で相当制約されているために、大抵はすでに他の人々によって体験されているものとたいして変わらない。こうした体験にもとづいた作品の内容は後になるとすでに誰かの手ではるかに見事に形象化されているという事実を作者は知ることになる。作品の中にあえて一回性の刻印を付そうと思ったならば、逆に先人達の成果を徹底的に検討し、再考し、こうした反省をふまえて二次的に自己の表現を確立していく他はない。こうした自覚を最初にもっていたのがイタリアバロック期ではアンニバレ・カラッチであった。彼は元来、折衷主義者と貶められて呼ばれているように自己の表現を直接に求めるのではなく、多くの流派の総合を基盤にその上に築こうと努めたのであるが、その手法は本歌取りにあったといってもよい。こうして彼はマニエリズムがややもすると偏った独創性の偏重という落とし穴に陥ることから身を守ったのである。アンニバレの対極にはリアリズムの天才カラヴァッジョがいる。彼を新古今時代に求めるとすれば実朝であろうが、アンニバレの方はある一人の歌人に代表されるというよりは当時の歌人一人、一人の中に生きている本歌取りの精神といった方があたっている。

その2 ドメニキーノの聖ヒエロニムス像

さてローランのエジプト逃避行と当該の聖ヒエロニムスとの比較においては単なる風景画が意味論的に解釈し直され、再構成されているのを見ることができたが、同等もしくはそれ以上の影響関係が濃厚に感じられる作品がすでに述べたドメニキーノの初期の作品といわれている「荒野のヒエロニムス」(図 Bh-2)である。この絵自体に関して、先行画家の二三の作品からの影響が指摘されている。まずはプサンの初期の作品とも、アルバーニ作ともまた白樺の画家の作ともいわれている「荒野のヒエロニムス」(図47)である。この作品ではヒエロニムスの所持品として欠けているもの、獅子、枢機卿の帽子、衣装、書物が挙げられる。残るのは十字架と頭蓋骨と石のみであり、所持品の少なさで

は、F・モーラのものに匹敵する。ただしモーラのものとは異なって、ヒエロニムスが石を手にしていることから、ここでは苦行の意味が強調されることになる。また左手はどうやら十字架に触れているようである。十字架との身体的な関わりが暗示される。脇に頭蓋骨が置かれていることから、「死を忘れることなかれ」の観念も残されている。ここにみられる苦行、死の観念の肯定は、ある意味では中世世界への回帰であるが、同時に描かれていないものからわれわれはここに、知識の否定、自然・宗教両界における権威の否定とも読み取ることができ、その意味では革新的な思想に裏付けられているといい得るかもしれない。

次に影響が指摘されているのが、アンニバレの「イザークの犠牲」(図48)である。これはとりわけ崖の扱い方その形状に影響がみてとれる。以上二点の作品の影響が認められるもののこの作品の独自性は明かであろう。

さてこのドメニキーノの聖者の所持品をみてみよう。獅子、帽子、書物、赤い布、頭蓋骨が揃い、左下隅の崖を背景に聖者は上半身をおこして画面中央あたりの天を仰ぎペンで巻紙に執筆中である。小石ははっきりと描かれているわけではないが、描かれてないともいえない。崖には闇を覗かせる洞穴がみえる。獅子は画面中央に座り、聖者を見つめる。十字架を対称軸にすると、聖者とその所持品が巨大な獅子と拮抗しているようにもみえる。その十字架はルネッサンス初期のチーマ以降みられなかった丈の高い手製のものである。こんどは聖者の頭を中心とした対照軸からこれらの構成要素をかんがえと、十字架は洞穴の反対側、つまり洞穴の外側にたてられていることがわかる。背景にはボルドーネにもあった河がさらに大きくなって右から左へと流れている。画面中心には大樹があり画面後方には青い山嶺が聳えている。

一般にチーマを別にすると、ヒエロニムスの十字架はルネッサンス、マニエリスム、バロックのすべてに時代に共通しておおよそ携帯用として描かれている。これがチーマおよびドメニキーノでは、洗礼者ヨハネの十字架のように縦長のもので、しかも固定されている点がそれとも異なっている。十字架におけ

るチーマとドメニキーノとの関連は重要であろう。そこでまずチーマの十字架を調べていくと面白い事実が浮かび上がる。

十字架の描かれたチーマのヒエロニムス像(前述図7, 8, 9, 10, 11, 12)は左手に関して大別すると、三種類になる。描かれた年代順に並べると、十字架を左手で握りしめているもの二枚、左手が空いているもの二枚、左手で胸の衣を開いているもの一枚である。次に十字架と手とが触れているかいないかに関して分類してみよう。十字架を握りしめているものでは十字架の根元の方がまだ木の皮を被っている一体もの一枚と、竿の途中で白木の角材の十字架が紐で結わえられて継ぎ足されているハイブリットのもの一枚が認められる。手が十字架から離れた場合では、まずは枝による手製で一体のもの一枚、次に削りだしの白木角材が切株に差し込まれた混合型のもの一枚、さらに全体が削りだしの白木角材のもの一枚がある。どうやらもっと大きな分類の方が整理が簡単そうである。そこで触れるか触れないかを尺度にすると、5枚の絵は単純に二種類に分類できることになる。このうち手の離れたほうのグループ三枚では、自然木一体、自然木と白木角材の混合体、削りだしの白木の三種類があるが、そのうちで最後のものは十字架が画面の上下いっばいに巨大化している。十字架にキリスト像があるか否かで分類すると、制作年代を考慮にいれて類推した場合、最初の三者では像があり、次で消えて、最後にまた登場するという変遷を辿っている。最後に再登場したときにはキリスト像は巨大化している。

ここで十字架が混合型かそうでないかを軸に、これをキリスト像との関連をみてみよう。ここで混合と呼んだものは、実は携帯用を竿または樹木に付け足したものであるわけで、聖者が教会から携えてきた小型のものを戸外に配置した結果であると考えられる。次の段階では、教会にあった携帯用の十字架が放棄され、全てを自分でつくった、そのため当然キリスト彫刻のない大型の十字架が登場することになる。ここには教会からの決然たる決別がみてとれる。彼は何物も持たず教会を去って、荒野に赴いたからである。最終的な段階である、巨大なキリスト像をともなった白木の削りだしの角材の十字架は大きすぎてと

でも教会から担いでこれそうにもない。また荒野でこうした削りだしの十字架をヒエロニムスが一人でつくれるわけがない。

実は十字架がキリスト像の伴わない手製のものに代わるまえから、聖者の手は十字架をはなれていた。この時点で十字架はおそらく聖者が手をのばすことも触れることのない存在に変わっていたとおもわれる。手製の十字架は彼の手で作られたのだから、一度は触れているといえはいえるが、絵の上では手が離れている。最終的な作品では状況ははるかに明確化する。彼が触るのは、いつでも触れることのできる自分の衣である。彼が見上げるのは、手に触れることのありえない超感性界の十字架である。いっぽうでは手に触れることのできる日常の衣装、他方には触れることもそして肉眼ではみることもできない超越界の存在、この二つが対照化されている。それを証拠づけるように、聖者の眼差しはとりわけ異様である。肉眼では見えないものをみているからである。

ここに描かれた十字架は教会でも個人のものでもない。キリストも触れたり動かしたりできる偶像ではなく、聖者の心に映った超越界の有様である。そこに現われたのは磔になったキリスト本人であり、まさに彼が磔にあったあの十字架本体をいま聖者は幻の内に視ている。一方で可視・可触のもの、他方には不可視、不可触のもの、この二つが最後の作品では見事に対照化されている。生活に根ざした誰の手にも握ることのできる象徴としての十字架ではなく、キリストがそこに架けられて死んだ実際の、それゆえ今は超越界に属する十字架、それはある意味ではバロックリアリズムの理念でもある、これがボローニャ派の間ではしばしば描かれた。ドメニキーノの十字架もこれに類すると思いきや、十字架の根元は実は切株に継ぎ足され、縛った紐もみえるので、小型のものの切株とのハイブリット型であることがわかる。つまり帽子や赤い布、書物や巻紙、ペンと一緒に十字架も教会から持ち出し携えてきたものである。あらゆる意味からいってここには教会の権威に対する反逆といったものがない。ドメニキーノにとっては大自然もまた教会の内部であったのであろうか。

さてドメニキーノのヒエロニムス自体の探求はこれぐらいにして、無銘の作

品との比較に移ろう。両者を並べるとその類似は明白である。左下隅にいるヒエロニムスの背後に崖があり、洞穴が開いていること、崖に上にあった二股に分かれた樹木が位置こそ画面中央に移され、大きさこそそそ拡大されているが、無銘のものにも受け継がれていること、画面中央の大樹はやや縮小され、中州の上に移されているが存続していること、中景には河が流れ、遠景にはそそり立つ高い嶺があること、無銘の作者がこのドメニキーノの作品を見ずにかいたことはまず有り得ないと同時に、描かれた時期もドメニキーノの方が先であることもまず疑いをいれない。このようにドメニキーノに描かれた様々な風景の要素がそのまま継承されている無銘の作品にあっては、ただ天使と向こう側に抜けた穴がさらに加えられているだけである。ところが両者を詳細に比較すると、見方によっては影響がこれほど明白でありながら、しかもその相違がこれほど極端な例もまた珍しい。ここで相違点を列挙してみよう。

第一に、広大な眺望を持つ構想画であるのにもかかわらず、十字架を除いた聖者の所持品は、後者の絵ではひとつ残らず消えている。聖者に随伴していた獅子もない。

第二に、ドメニキーノでは聖者の纏った衣は枢機卿を示す赤であったがこちらではその色がおそらくは粗末な麻の黄色に変わっている。

第三に、唯一共通する所持品の十字架についてである。前者では既成の携帯用のものを木の幹にくくりつけたハイブリットであるが、後者では、その大きさからしても、単純に岩の間にその根元が差し込まれて固定されていることから、携帯用十字架と支柱の切株との混合型ではなく、全体が一体である手製の巨大な十字架であるのが判る。この十字架はテーマにみられた大型の手製の十字架に対応するもので、握りしめることが可能なほど小さくはない、それゆえもはや日常的な存在ではない、また同時にキリスト本人が架かった、あの白木の角材の十字架の超越性を帯びているわけでもない。位置に関しても、前者では聖者にとって洞穴の反対側、外側であった。後者では十字架が聖者にとって洞穴のそばに移し換えられ、もともと大きかったものがさらに巨大化してい

る。この種の第三の十字架は他に例を見ないものである。なめらかさとは反対のざらざらした手触りをもつ現実の存在である十字架、おそらくは触れられ得ぬ存在なのか、触れられない高みにある。これはいったい何を意味しているのであろうか。現在までのところ、この点に関しては残念ながら不明である。

さらにこの十字架の位置に関してであるが、かつては眺望を背景にしていた十字架がいまや観者からみても聖者からみても、洞穴の向こう側と重なっている。洞穴と十字架との特別な関連が暗示される。さらに前者では聖者の視線の方向が十字架にあるのかそれともその背後の空にあるのかははっきりしなかったが、後者では祈りを捧げる聖者の視線は十字架の先に集中している。

第四に、前者では崖の上でねじれていた樹木が画面中央に移され、ずっと巨大化して、互いに捻れながら上昇するにつれて更に枝を開きつつさらに巨大化していく。前者では、大樹もその一部としてとけ込んでいる画面右側の開かれた眺望は、同時に聖者の身体や意識から放たれる様々な方向が向かう場であった。ところが後者では樹木のみが巨大化し、塞がれた崖と開かれた見晴らしという、もともとあるコントラストをさらにきわだたせるべく、まるで竜巻のように捻れながら上昇している。

第五に、前者では河川は川中の様々な場所で段差を持ち、水は生き物のように、声をあげ、白い泡沫に至るところに生じさせている。後者では一番低いところで初めて流れとなって下ってはいるが、それ以外のところでは水は鏡面のように淀み、沈み、死の静けさが漂っている。

第六に、後者に新たに加わったものが一つだけある。身体のない顔だけの天使が二人の崖の暗闇から顔を覗かせている。ただしこの天使の位置、数についてもそれが何を意味するのか分からない。ただいえることは天使といい、さらに巨大化した十字架といい、残るものはどちらも聖者の携帯物ではない。つまり下半身に纏った布以外、一切の携帯品がこの聖者では存在しないという事実である。

第七に、聖者の画面における身体の向き及び視線である。前者では身体の向

きは絵の内側、それ以外は聖者の身体の二本の腕の方向、脊椎線、視線がともに画面の対角線の中心に向けられている。こうして聖者が隅にいる不安定な感じは、聖者から発するあらゆるベクトルの束を画面の中心に向けることを通じて最終的に解決されている。これに対して後者では、身体の向き、腕の方向、脊椎の方向、視線の方向のすべてが絵の隅の十字架もしくはその向こうの崖に向けられている。平衡によるホメオスタシスはここでは無視されている。平衡を破ってまで、聖者を開かれた眺望ではなしに、右角にある薄暗い崖へと向けさせるべくあらゆる努力がはかられている。

第八に、崖の色及び材質である。前者では色が明るくしかも空に向かって上向きに尖っている。後者では色は土色でその突端も丸く下向きである。前者は硬質の岩石であるが後者は土にも似た軟質粘土であるといえよう。

第九に前者にあった遠景の海が消えている。

第十に、洞穴の違いである。ドメニキーノの場合は洞穴は暗闇を覗かせ、ヒエロニムスが自分の墓をその後そこに造営することになるキリスト降誕の洞窟であることを推測させる。ところがここ無銘の作家の場合は、その洞穴の向こうに空がみえる。

さてふり返って一切の携帯品の不在は何を意味するのであろうか。近世美術史に登場した、「荒野のヒエロニムス」と銘打たれた眺望のある風景付きの図柄にあっては、よほどの事情がない限り、敢えて言明すれば筆者の知る限りではほとんど例外なしに、必ず獅子が付随していた、これがこの絵にはない。伝説によればある日僧院に足に刺の刺さった獅子が近づいてきたのでこれを抜いてやったところ、以後聖者に付き従ったという。その獅子がここにはないのは彼が獅子と出会う前であると解釈するのは、聖者が若い姿で現わされているでもない限りやや論拠にかける。

獅子はここでは一つの記号である。百獣の王ライオンは、その名の通り動物界の支配者である。その獅子が付き従う主は獅子の支配領域も同時に手中に納めていることになる。その獅子が不在とは、自然界支配の不在、あるいは自然

界支配の放棄を意味するだろう。

さて苦行中のヒエロニムスの場合でさえもほとんどそこに書物が添えられていた、その書物がここにはない。彼は書物を携帯することなく荒野に入ったのであろうか。いや書物を捨てたのである。知識の否定でありそして放棄である。

書を捨て修徳中の身であれば、当然苦行中のはずであるが、石も鞭も彼の手にはない。苦行も捨てたとみえる。ただ彼は祈っている。ヒエロニムスにとって苦行と祈りとはこれまで伝統的に一つのものであった。その苦行が祈禱から分離され、否定されている。苦行の否定、これは明らかにプロテスタント的な精神を隠している。

次に枢機卿の衣装及び帽子、さらに身に纏った赤い布でさえ、聖者が所有していないという異例さについてである。獅子の不在が自然界支配の放棄であったとすれば、こちらでは教会組織内の序階の放棄、もしくは教皇から与えられた権威の放棄を意味しよう。なるほど多くのヒエロニムスがこれまでこの衣装や帽子なしに描かれてはきた。しかしそれらの場合、必ず彼は苦行中であり、なおかつ彼の所持品すべてが消えていたわけではない。ここには苦行も読書も執筆も行なわれていない。あるのはただ祈禱だけである。

ここにはバロック時代にはほとんど常に添えられていた頭蓋骨もない。死についての瞑想、死の想起というカトリックの基本的な思想も、また頭蓋骨がないことで、否定の対象となっている可能性が考えられる。

背後に風景がない図も含めれば、十字架以外の一切の所持品を欠くヒエロニムスがこれまで全く描かれなかったわけではない。ルネッサンス期のヴェネチア派のL・ロットはすでに述べたように、十字架以外の何物も所有していない聖者を描いている。これまで調べたところ十字架以外の何物をも所有していない聖者ヒエロニムスは当該の作品の例以外は、L・ロットのヒエロニムス像を除いて存在しない。二人の画家の手にあつてはヒエロニムスの人格を示すほとんど全てのものが否定されている。これだけ否定するならば、何もヒエロニムスを敢えて画題に選ぶ必要はない。ここでの隠遁者はヒエロニムス以外の誰で

もいいはずであるのに、しかもヒエロニムスが選ばれている。カトリックにおける最高の聖者の一人をただ一人の無名の信仰者として描くこと、それが目的であるとする、なかなか革新的な発想である。しかしこの聖者の描かれ方とはその性格において両者の間には幾分異なるところがある。

第一にロットの場合、聖者の手によって地面に横たえられた小型の十字架を聖者は無論仰ぎ見るわけではなく、これを見おろしながら祈りを捧げている。実際、携帯用の十字架はロザリオのように握りしめたり懷にしまわれたりする、身体と直接の関わりを持つ一種日常的な聖者の小物、所有物である。ロットの聖者は少なくとも十字架を所有している。これに対して無銘の方では、十字架は懷にしまわれ得るものであるどころか、触れることさえ巨大すぎてままたまらない。しかも素材といえばその辺に転がっている粗雑な丸太である。この十字架は、仰ぎながら祈りを捧げるヒエロニムスを、幾分傾きながらも、遙かな高みから、はるかに見おろしている。

第二にはロットには洞穴もなければ奇妙な大樹もない。また精霊の姿もないし、背を向ける眺望もない。つまり両者は背景の存在においては逆にまったく共通性がない。背景と人物との深い関連が当該作品のマニフェストの核心であるとする、ロットの作品が下敷になって成立した可能性が高いといえるにせよ、当該作品においてはロットの作品とは次元をことにしているといわざるを得ない。当該作品にあるのは単なる聖者の脱聖性ではない。むしろ所有の虚飾をはぎ取った上で、新たにこの聖者を首だけの天使、巨大な十字架、そして向こうに抜ける洞穴という、聖者の所有物ではないもので再聖化している。

所有の否定は単に所有物の否定を意味しているだけではない。目に見えない所有、つまり自然界支配の所有、宗教界における権威の所有の否定、知識の所有、修徳の業績の所有、これらの所有の否定である。このような過激な思想が当時のローマにあったのだろうか。この問題はさておくとして作者がただ単にヒエロニムスを否定するためだけにこの作品を仕上げたとは考えられない。

一見すれば分かる通り聖者の視線は十字架の先を経て洞穴の向こうまで一直

線で結ばれるわけではない。視覚としての視線は十字架の先で終わるが、聖者が眺望のある外景に背を向けて以来、つまり肉眼で見えるものに背を向けて以来、十字架から始まり洞穴をへて向こう側まで達する超視覚の通路が聖者の祈りの導線として新たに出来上がっている。向こう側の空へと開いた洞穴はどやらこの絵に取って決定的な役割を演じている可能性が高い。

向こう側に空のみえる洞穴をヒエロニムス像に描いたもう一人の画家がいる。それとの共通性をここで一応確認しておこう。ヴェネチア派のマンテーニャである(図49)。ここでも洞穴のこちら側の外部の空、洞穴の向こう側の内部の空とが対比されている。洞穴の外側には崖があって、当のヒエロニムスは洞穴から外部へはどうやら出ていくことができないようである。逆に洞穴の向こう側つまり内なる空には洞穴をくぐって簡単に出ていくことができる。さらに異なるのは、無銘の作者ではヒエロニムスは二つの空の中間に位置していたのに対して、こちらでは左端に寄って二つの空に顔を背けていることである。二者択一の観念、二者の序階がここでは欠落している。聖者は二つの違いなど全く関心がないのようになだれている。向こう側へ抜ける洞穴はその形状の面白さを除くと、聖者にとってなんの意味があるのか釈然としない。あるいはここでも聖と俗とのコントラストが求められたのであろう。

無銘のヒエロニムスでは左右に分かれた風景は二つの等価のものとして併置されたとは見えない。これらのものは聖者による選択と決断の対象としてそこに広がっている。ということは洞穴も洞穴ではなく、ある意味を負った印であることがふさわしい。つまり降誕洞穴である可能性は高い。これが降誕洞穴であるもう一つの根拠がある。降誕洞穴が女陰崇拜を背後に隠し持つものであるならば、この洞穴は現実的には子宮がそうであるように行き止まりの洞穴であるであろう。しかしキリストは空から地上に降り来たのであり、そうしたことをふまえるならば、理念的にはこの洞窟は空と何処かでつながっていなければならないことになる。となるとこれはほぼ間違えなく理念としての降誕洞穴になるのではないだろうか。

次に洞穴の山の材料について考察してみよう。崖を好んで描いた画家は当然ではあるがまずはほとんどヴェネチア派に集中している。マンテーニャに始まり、モンターニャ、G・ベルリーニ、チーマ等の画家はヒエロニムス以外の像を描くときでも崖の岩を描いている。岩はほとんど直線によって表現され、鋭く硬く上向きに尖っていて、その色も土色ではなくほぼ黄色である。バロック時代に入ってから、まずはアンニバレそしてコルトーナ（図50）、ブサン（図51）やデュゲ、テストヤモーラ（図52）も崖を描くが、この性格は基本的には変わってはいない。

崖にみられる上述した男性の観念がこの無銘の作家では通用しない。ヒエロニムスに描かれた崖は土色で、先も縁も丸く、曲線によって表現され下向きに垂れた柔らかいものである。これに先例を求めるとなるときわめて難しい。ただ一つだけ類似したものが見つかる。ジョルジョーネの描いた「三人の哲学者」（図53）の背景にある土の崖である。ヴェネチア派の彼がなぜこのように例外的な土の崖を描いたのか大きな謎である。

また同時代ではフランチェスコ・コッツァがいる。後者の場合は、比較的初期の作品であるヴァルモンターネの壁画の場合を除くと無銘の作品同様の姿をした崖がハガールとイスマエルの第3、4、5作目のもの、（図Ni-3, Oi-4, Pi-5）、洗礼者ヨハネ（図Ej-1）等、頻繁に見られる。ここでは崖は土色で、先も縁も丸く、曲線による下向きの輪郭線によって表現されており、無銘の作品の崖とその性格が一致する。

一般の崖が天に向かってきつ立し、刃向かう男性的なものであるとすると、その天は父なる神のいますところであるのだから、二つの男性性が対立することになる。両者は父と息子の関係にもたとえられる。例外ともいえる今回の場合は、土色、曲線的な輪郭、下向きに垂れている姿、柔らかさ等、どれをとっても女性的、いやむしろ典型的に母性の特性を備えていると断言できよう。ここでは崖は大地から競り上がって空に刃向かう突端ではなく、むしろ大地の一部であり、盛り上がっていたとしても、空に寄り添いたいと願うあらわれとか

んがえられるのである。

実際、この洞穴の上に繁茂している樹木の幹も枝も、垂直に伸びる代わりに横からはえて下に垂れているとも形容できるもので、それは同時に雲の稜線をなぞるものになっている。空への攻撃、息子の挑戦といったものの代わりに、ここには空に沿い、重なり、合わさろうとする姿があるが、それもままならず、実際にはゆったりと垂れ下がり、地上にとどまる。ドメニキーノの描いた方には認められた母なる海は消えたのではない、遙かなる母性が近くに移ってきたのである。

洞穴は大地からつきでた岩山からではなく、盛り上がった大地に開いている。大地に開いた洞穴となれば、降誕洞穴におけるその岩山の母性性は二重になって強まる。マリア信仰は他でもなくヒエロニムス思想の特徴の一つであった。この時点ではじめて無銘の絵の肯定的な面が現われるといつてよい。

ヒエロニムスは空に背を向け、大地に向かって祈りを捧げている。がその信仰は母なる大地に向けられたものではない。盛り上がった大地には空に通じる穴が開いている。彼は土の洞穴を通して、実は空に向かって祈っている。母を通してその背後に父を見ているのだ。だから、直接空には祈らずに大地を通じて空に祈っている。大地は彼にとっては空への道を開く一つの通路なのである。

ヒエロニムスは洞穴に入っていない。洞穴の前面は十字架で封印され、聖者の住居でもあった洞穴が彼の日常生活にとっては、日常での用途のない通路に変換されていること、通路とはいっても身体の通路、戸口ではなくではなく、祈禱の通路、祭壇、つまり窓となっていること、このことはローランの作品の変換の際に既に言及しているが、とりわけ大きな意味を持つとかがえる。もともと洞穴を住居にするとは一種の母胎回帰を示している。しかしこの絵の場合は洞穴の入口に父なるものに属する十字架を立てることで、洞穴と聖者との身体的なつながりを断ち切っている。聖者ヒエロニムス自身にもともと有った子宮回帰願望に関しては、この無銘の作家ではこうして二重に否定されている。洞穴の入口が十字架で封印されているのみならず、洞穴の奥は闇ではなく父な

る空に通じているからである。

さて以上のように無銘の「聖ヒエロニムス像」はドメニキーノの同一主題の作品を下敷にしているのみならず、これと同じくらいローランの「聖家族エジプト逃避行」とも深く関わっていることが明らかになった。ここに垣間みられるのは、既存の単一作品の模倣などという単純なものではなく、二つ以上の古今の名作がある精神において邂逅し、融解し、新たな作品が作り出されている過程が示されているわけで、これを敢えて命名するならばディアログならぬトリログあるいはマルチログの成果と呼ぶことができるであろう。

この無銘の画家では、このようにゼロから自己のヒエロニムス像を手がけるのではなく、かといって先輩の教義を墨守するのでもなく、これまでの伝統や成果あるいは約束ごとを所与のものとして踏まえつつも、これらの道具だてを受容する際にこれを単なる視覚像としてではなく、記号として、意味として、つまり書物として読み取り、その記号の持つ意味を自分の表現する内容にふさわしいよう根本的にほとんどの場合対極的な意味を持つよう変換して、視覚的にはきわめて類似しながら、絵を読むものに対しては全体として全く別の、統一した意味のシステムを表現するにいたるのである。

ところでこの変換操作は瞬時の内に、あるいはすみやかに行なわれたというのではなく、まずは記憶の倉庫にしまいこまれ、長い時間のなかで幾度となく出し入れされているうちに無駄なものが抜け落ち、本質的なもののみが残ると同時に、必要不可欠なものがそこにつけ加わっていく、あの追憶作用特有のノスタルジックな純一と熟成とがこの変換操作のうちにはみられる。ここにはルネッサンス期や敢えていえばマニエリスムの時代にさえあった革新性というものはない。全ての試み、すべての着想が出揃ってしまった後、その先にはもはやいかなる発展は望めず、ただ単に奇異なもの、異形なもののみが待っているだけだとする、衰退の兆候の予感もしくはその認識に達した者のみが持つ深い断念や諦念が認められる。

第三章 世界樹と物体上昇

ここでもう一度再確認するために無銘の「聖ヒエロニムス」に描かれた大きな特徴を三つ挙げるとすれば、聖者が一切の所有物を放棄していること、次に彼が向こう側に空に抜けた洞穴に向かって祈りを捧げていること、そして最後に彼の背に途方もなく巨大な樹木が空に向かって竜巻のように上昇していることの三つになる。所有物の放棄、洞穴の問題については前章で明らかにしたのでこの章では最後の樹木について探求してみたい。ところでヒエロニムスのもとの語源は聖なる木立の意味であり、しばしばこの聖者には木立が共に描かれているが、大樹となると意外にその例が少ない。こうした大樹の先例は小生の知る限りエルスハイマーの若い頃の作品、ヒエロニムスならぬ、「ヤコブの夢」(図54)にのみ見られるのである。ここでは大樹はその幹のみが描かれていて葉はおろか、枝さえも描かれる前に絵の上限で切られている。がいずれにせよこうした巨木を画面中央に描くこと自体、異例であり、またエルスハイマーとの併置から明らかなように北方的な影響の深い痕跡を物語っている。

現存する作品のなかからヒエロニムスと巨木および崖が同時に描かれている例を探ると、さほどの大木ではないがドメニコ・カンパニョーラの筆になると伝えられ、ジョルジョーネのコピーと推測されてもいる「荒野の聖ヒエロニムス」(図55)が念頭に浮かぶ。ここでは枢機卿の帽子、苦行の石、書物が描かれている点、また聖者が画面中央に位置する点でも無銘のものと共通するわけではないが、崖と眺望という二者が対比され、眺望の側に立ち上がった幹で直ちに二股に分かれた巨木がそびえ立っている図式において無銘のものと同様に共通するヒエロニムス像である。二股に分かれた各々の幹は、斜めの対角線によって明暗に区分された開かれた眺望世界と閉じられた崖の世界とに対応しており、同時に闇から発した樹木は光の世界に向かってその幹を伸ばすことで、両世界を結びつけてもいる。二つの異なった世界を繋ぐ機能はもともと天と地とを結びつけ、世界の中心に位置しているとされる神話世界の世界樹の変形し

た姿であると考えられる。

キリスト教においてはアダムとイヴの神話における、善と悪を区別する知恵、認識、あるいは判断の木としてこれが受け継がれることにより、その幹が二股に別れている姿として描かれることが多い。となるとカンパニョーラの樹木も無銘のヒエロニムスの大樹もいずれもが二股に分かれた姿をとっていることからこれを判断の木とかがえることができる。

さて無銘の画家の方では、樹木は画面で見える限りでも、一度開いて閉じてまた開いて再び閉じる 8 の字の形状をした枝振りである。これを立体的に観察するならば、二本の幹は互いに螺旋状になってからまりながら垂直に上昇し、しかもその幹は上部にいくほど枝をさらに広げていくていく、竜巻を思わせるような様相を呈している。御世辞にも美しいとはいえない、異様でありかつまた暴力的ともいえるような外見をしたこの樹木は当時の他のいかなる画家にもみられない特異なものである。

この世界樹を一般的な解釈に従って十字架の予徴であるとするならば、この絵には二つの空に対応する二つの十字架が意味されている可能性が出てくる。ヒエロニムスは開かれた空、大きな十字架に対して背を向け、小さな空、そして小さい十字架に向かって祈っていることになる。こうしてここに新たな対照化が現われることになる。洞穴によって囲まれた小さな空には小さな十字架が立ち、それが精霊に導かれて天へと向かう祈りの通路となっている。これに対して大きな空には巨大なこの大樹としての十字架があり、これは高みへ向かってどこまでも伸びていく、あるいは竜巻のように高みに暴力的なまでに吸い上げられていく。反対に左側は小さな十字架で封印され、その結果窓とも呼ぶうるものともなった洞穴は祈りのみが通過可能な霊的な通路となっている。ここを通り抜ける祈りは精霊に保障され、物質性を帯びない。これに対して善悪を区別しその相克によって捻れていく様にも見える大樹の十字架の開かれた空では、既に述べたように、ローランの樹木といわば対極的に上昇するほどにその物質性が濃縮し、付着していくような力の通路である。

この対照的な二つの通路は当時の宗教界との対応関係をもつようにも見える。大きな空が新教、小さな空がカトリックという安易な対応がまず考えられる。つぎにこの洞穴の向こう側に空いた空に対応するものとして思い出されるのがジャンセニズムの基本的な思想のひとつ、カトリックの側の十分な聖寵に対するものとしての僅かな聖寵である。その小さく区切られた空がジャンセニズムを表したものであるならば、これはこの画家自身の姿勢とは必ずしも一致するものではないことになる。ジャンセニズムにおける恩寵説は人間の理性への絶望に根拠づけられている。僅かな聖寵と人間理性への信頼は共存しえない。ところでこの画家がジャンセニズムに対して共感を抱いているとすると、全てを投げ捨てて祈禱にのみ身を捧げている聖者を描きつつ、他方ではその絵画の構成方法に関する限りは、ジャンセニズムとも対立する、理性への古典主義的な信頼といったものが読み取れる事になり、幾分矛盾した二面性が看て取れることになる。

かれがここで敢えてジャンセニズムに対する共感からこの絵を描いたとするならば、その時期は1669年からの数年間に描かれた可能性が強い。というのはトレント会議以降、新教と旧教との対決は一応解決をみて、それ以降は旧教とジャンセニズムとの対決が激化するのであるが、1700年以降の数十年はジャンセニズムはきわめて劣勢にあったものの、1669年のクレメンスの和約がカトリックとジャンセニズムとの間に成立していて、それが一応有効であった、両者の暫定的な和解時期にあたるからである。前述の仮説が正しいとするならば、この時期にこのヒエロニムスが描かれた可能性が濃厚である。

ジャンセニズムはその思想的な根拠をアウグスチヌスに負っている。そのアウグスチヌスとヒエロニムスは思想的に根本的に相容れない。両者間には大きな矛盾がおきるのかもしれない。ただしここでは、ヒエロニムスのあらゆる所有物がすべて奪われ、ヒエロニムスの聖母信仰以外の全てが否定されており、このヒエロニムスはいわゆる従来はこの聖者と単純に同一化できるものではない。作者の意図はヒエロニムスの聖母信仰は確保しつつ、なおかつジャンセニ

ズムの思想に限りなく近づくことであったのではないかと推測される。

さてミケランジェロはとりわけ晩年の作品で、捻れつつ上昇するキリスト昇天図を二三デッサンで残している。ここでは地上的な重さを持った人体が敢えて重力に反して自力で天空に駆け昇ろうとする際の法外なねじれのエネルギーの放射が見事に描き出されている。こうした表現にみられる精神がバロック時代、激越に運動する人体にたいして限らない多様性と変化とをあたえることになる。しかしこの時代では多くの人体が浮遊するが、ミケランジェロのように運動にたいしてどこが支点としての踏台もしくは足場があるかを明示したものは意外に少ない。人体ははじめからエロスのな無重力空間を浮遊しているといっている。運動から意味を奪ってその結果運動それ自体を純化したともいえるような性格のものである。

他方ではこれとは逆にどこから発してどこへと到るかが明示されている場合は、自力の運動といったものは消滅し、ただ神の意志による受動的な移動のみが描かれる。例えばマリア昇天図というものが当時しばしば描かれた。アンニバレの「マリア昇天図」(図56)は、古来マリアが自力で上昇していくような力を備えているものとして描かれているとして名高いが、それにしてもミケランジェロのキリスト昇天図に比べると彼女は上昇力を神から授与されているとしかみえない。この後引き続いて昇天図を描いたランフランコ(図57)にしてもブッサン派(図58)にしてもレニにしても、いずれの場合もマリア自身であれ、彼女に付き添う天使達であれ、螺旋状に捻れつつ上昇するといった能動的昇天のかわりに、エレベーターのように重力を感じさせずに上方へとひたすら受動的に引き上げられていく単純な受動的昇天のみが描かれている。

ミケランジェロは直接に螺旋状の上昇を描いたわけではなかったが、F・コッツァがえがいた作品「死せるキリストを嘆く天使達の図」(図Ht-1)においては螺旋状に捻れつつ上昇する運動が描かれている。この場合の運動は無銘の作品のような樹木ではなく、十字架を天上へ運び上げる天使たちの昇天において現われる。確かな重量を持つ物質の十字架を超感性的世界である天国へと敢

えて運び上げるには、当然ながらこの重量物を螺旋状に持ち上げていく他はないわけで、結果としては巨大な重力の抵抗が表現されることになる。こうした運動それ自体はバロック時代においてはいかにもありそうに見えて実は、実際に具体的にここで他の例をあげようとしても、見つけることが困難ななかにおいて、上昇する十字架は無銘の作品の場合の樹木と共通する唯一の例であり、ここにこの無銘の作品の作者がF・コッツァである可能性がさらに高まる。

その過剰なまでの精神性と形而上性において最も非イタリア的な現象のひとつであると当に断言できるF・コッツァは様々なモードを瞬く間に消費した当時のローマの画壇にあっては孤立せざるをえず、病に倒れたF・モーラの後を受けてアカデミーの総裁の地位に一時就いたこともあったが、一年でマラッタにその地位を譲り、生前からごく一部の人々の評価しか受けず、またそれから遙かに時が経って、形而上絵画すら純粋絵画としてしか受け取らないこの現代にあっても評価を受けるわけもなく、バロック時代当時のいかなる三流の作家よりも忘れ去られてしまい、その真価は生前死後を通じて一度も認められたことがない画家である。美術史における彼の位置は無に等しくこれは、ルーヴルにもロンドンのナショナルギャラリーにもプラドにもエルミタージュにもワシントンにも、そしてイタリアバロックに最近、関心の深いメトロポリタンであれ、世界中の大きな美術館には一枚の油絵、一枚のデッサンも1981年までのところでは一切収蔵されていない。これらのことからコッツァがいわゆる画家としてはまったく評価の対象外であることが伺い知れる。1981年までのところ国立美術館でその作品を所蔵しているのはローマの国立美術館の三点とコペンハーゲン、ベルリン、ニースのシェレ美術館およびナポリのカポディモンテ美術館、のそれぞれ一点のみである。

1989年になって、「フランスにおけるイタリア・バロック美術」(注2)なるタイトルによる美術展のカタログに史上初めてカラー写真入りでコッツァが紹介され、ほとんど唐突なまでに再評価の機運が高まり「かつてプサンが深い聖書理解にもとづいて描いた作品のうちでも最もすぐれたものに比敵する」と賞

賛されることになった。そこには同時にこの画家が19世紀20世紀のバロック研究家の間でまったく省みられなかったことについての反省も込められているとみえる。

第四章 コッツァと古典主義について

これまで見てきたように当該の無銘の聖ヒエロニムスの作者は、美術精神史の視野から眺める限り、市場の専門家達が指摘したのとは異なって、ローマ派のF・モーラやG・デュゲに近い立場にあるよりは、むしろボローニャ派のドメニキーノに最も近い。しかもその忠実な後継者というよりは、師匠の作品を含め、その時代に描かれた様々な名作を徹底的に分析し、先駆者がほとんど偶然に、あるいはまったく意識することなく描いたものにまで意味を読みとりあるいは意味を与え、その上で大抵は自分にふさわしい極的な意味にこれを変換し、しかも全体の意味するところを、プサンにみられるような理性による絵画の理念に基づいて、システムティックに、なおかつ根底的にこれを組み替えて、結果としてはまったく別な作品に作り替えていく点で、アンニバレとプサンという二人の画家のみとその性格を共有する最も主知主義的な傾向の持ち主である。こうしたことを考慮すると、無銘の聖ヒエロニムスを描いた画家はドメニキーノの弟子にあって、パスコリが「知力と博識において抜きんでいた」と記している（注3）フランチェスコ・コッツァを除いて他にはまったく考えられない。

この仮説を証明するために、五章以下ではコッツァの他の作品がこの無銘の聖ヒエロニムスとまったく同様の制作過程を辿って対極変換や読み換えを繰り返しつつ成立してきたことを明らかにしたいと思うが、ここではまずコッツァの精神形成とその古典主義についてについて概観してみたい。

フランチェスコ・コッツァは南イタリアの突端カラブリアのスティロに於いて1605年に生まれた。三十歳をすぎてから、ローマに出てドメニキーノの門下に入ってたが、弟子の中でも知力と教養においてずば抜けていたと言われてい

る。その当時この画家が仕上げたのがカラブリア県人のための教会アンドレア・デレ・フラッテの委嘱による1632年完成の「聖ヨゼフ」(図59)である。この作品はトレザニ女史によれば彼の師匠が一回目のナポリ滞在の間にローマに残って制作されたものである。

当時ローマの画壇はバロック絵画の全盛期であった。三十才を過ぎて地方の小村からローマにたどり着いた地方出身者のコッツァは当時のローマを席卷していたバロックファッション、つまり画面全体に飽和する放縦と豪華、感覚を攪乱する幻覚と官能にみちたバロック絵画を付け焼き刃で我がものとするような上昇志向の持ち主ではなかった。そうしたものに辟易しているコッツァではあったが同時にボニファッツィのように土着の地方性に埋もれることをもいさぎよしとはしなかった。彼は当時滅びつつあった絵画における倫理性を重視するボローニャの文化圏に加わり、幾分すでに流行遅れの倫理的傾向の強い古典派スタイルを踏襲している。こうしたコッツァの姿勢をトレザニ女史は純粹主義と命名し高く評価している(注4)。たしかに世間の評価を求めずひたすら己自身のためにのみ描くという方向は、対社会的にみれば純粹主義と命名できるかもしれない。しかし一方、既に述べたように直接、視覚・触覚感覚に訴える絵画を純粹絵画と呼ぶならば、むしろそれは当時のバロック絵画の方にこそ当てはまるものであるといえる。

当時のローマ画壇は端正でかつ優美な作品で知られるボローニャ出身の古典主義者ドメニキーノからおなじくボローニャ出身ではあるものの、大胆かつ創意に富む典型的にバロック的なランフランコにすでにその中心が移っていた。コッツァはこのランフランコからも影響を受けるのではあるが、その許には走らず、敢えて流行遅れのドメニキーノ師として選んでいる。この決断のうちにトレザニ女史をはじめとして一般には、コッツァのドメニキーノに対する傾倒ぶりを読み込むことが慣例になっているのである。

彼がローマバロックの巨匠コルトーナに組さないのは了解できるとして、当時はドメニキーノの他にもローマにははるかに時流に乗ったザッキを中心とす

るローマ古典派がこのコルトーナの対立グループとして存在している。彼はなぜザッキやあるいはカマッセイ、ロマネリリといったこの第二次古典派に組まなかったのであろうか。カマッセイやロマネリリはモードとしてのバロックと古典派の間を揺れ動いていたので、コッツァがこうした傾向を好まなかったのか理解できるとして、ザッキはギリシャ・ローマの古典的主題を愛好し、それを少ない要素、静謐な画面で表現した古典主義者であった。プサンがその後袂を分かち、ザッキの絵画は頭脳的に構築された複雑晦渋な内容よりも、形式の平明な純一性を重んじた心地よい官能性に特徴がある。これはコッツァの求めたポーニャ精神とはすでにかけ離れている。

ローマで活躍したポーニャ派の巨匠達、アンニバレ、アルバーニ、レニ、ドメニキーノのうち、コッツァが師事できるはずの画家の一人一人を検討してみよう。アンニバレは既にこの世にはなく、レニは結局ローマで地盤を固めることはできず故郷にすでにかえって行った後である。アルバーニもすでに1625年にローマを最終的に去っている。この画家は北方の生まれであるにも関わらず、ラテン的な性格の強い絵画を描き続けた。非絵画的であることが多い意味論的構成、晦渋な倫理的な内容ではなく、構成のための構成、純粹抽象的な形態、端正に形の整えられた形式を重んじる純粹絵画の、とりすました気取りをややもすると感じさせかねない画家であり、それがザッキにも受け継がれてローマ第二次古典主義となっていく。

当時のローマにおけるもう一人のポーニャ派の巨匠がドメニキーノである。この画家は深い教養を持った画家として歴史に名高く、例えば印象派に於ける知性派で知られるドガなどはこの画家を深く敬愛していたという。このように絵画史上の一般的な評価では知性派の画家で通っているが、小生の見るところでは、彼の教養には明らかに限界がみられる。それは教養が何物であるかという問題にもつながる。教養がロゴスによる堅牢・堅固な造形意志と深く関わる場合がまず有り得る。たとえばこうした主知主義的な傾向はフランドル・ルネサンスの作曲家オケゲム、フランス古典主義の画家プサン、あるいは後期ロ

マン派の作曲家フランクなどにみられる。これに対して他方では、例えばロマン派の作曲家のメンデルスゾーン、あるいは世紀末のオーストリアの詩人のホフマンスタールにみられるように、教養が端正・優美といった洗練の機能をもっている、それ以上の意味論的な骨格をもたない場合がある。この点においてドメニキーノは剛直なアンニバレの正当なる後継者というよりは、一般に言われている以上に根本的にはむしろアルバーニに近い、端正さこそが命の絵を描いた画家である。

一般には容認し難いこうしたドメニキーノ解釈を支えてくれるのが、本稿の主題の一つでもある無銘のヒエロニムス像とドメニキーノの同一の主題の絵画との比較対照である。すでにみてきたように、ここにおいてコッツァはドメニキーノの影響をもちに受けながらも、なおかつその内容あるいは精神においては、逆にドメニキーノと対極するような傾向を明確に発揮している。ちなみに古典主義がその主題においてギリシア・ローマに依拠し、その伝統を引き継ぐ姿勢にあるとするならば、おそらくコッツァは古典主義者とは呼べないだろう。また逆に最もバロック的な現象であるP. コルトーナはその主題からする限りは、古代趣味に貫かれていて、古典主義的ということになるだろう。ここであえて古典主義と呼ぶ場合、こうした主題の如何ではなく、理性に依拠し、絵画を分節化によって構造づける傾向を指すのである。

コッツァはドメニキーノの門下に入ったというよりは、彼の背後にある、ロゴスによって絵画を構成する倫理性に貫かれたボローニャ絵画精神の伝統を学びとるため、彼の門下となったことが推測される。だからこそ彼の中にはドメニキーノよりもはるかにレニやアンニバレの影響が強く認められるのである。実際、不可視の内容を重視する彼の文学的ともいい得る傾向は一方では古代趣味をまったく受け付けなかったが、その精神においては一貫して古典主義的でありつつ、しかも同時にしばしば北方ロマン的な物語性を帯びた。この結果時には彼の作品はボローニャ派の作品と間違えられるのみならず、前述した「聖ヒエロニムス」の場合のように、イタリア語圏内とはいえスイス生まれのモーラ

や、両親ともにフランドル生まれのラウリの筆になるものと間違えられもするのである。

以上のことから彼が党派的に古典主義者を標榜したのでも、また同時代を侮蔑し、高踏的な超俗性を掲げたのでもないことは想像されるし、これをトレザーニ女史が指摘するような「純粹主義」と呼ぶのには小生は多少の抵抗を感じる。例えば、コツツァは当時古典主義者とは反対の立場にあったイタリア・バロック期の巨匠ベルニーニからすら多くのものを学んでいたのが窺える。この理由の第一には、きわめて表面的であるが、ベルニーニの聖ダニエル(図60)とコツツァの聖ヒエロニムスの二人の聖者のポーズにおける類似性がある。両者の影響関係はかなりはっきりしている。さらにもうひとつ、コツツァの「死せるキリストを嘆く天使の図」(図It-1)において見られる空中を上昇していく十字架も、実はベルニーニがその遺書として描いた晩年のキリスト像から由来している。詳しいことについては後の章で詳しく述べるのでここではこれだけにとどめておこう。

もしコツツァがトレザーニ女史の指摘するように、世間に完全に背を向けていたならば、ベルニーニこという当代きっての売れっ子ベルニーニを苦々しく思うことこそあれ、こうした両者の影響関係を追跡することはできないはずである。彼は当時の社会と孤絶していながら、狷介な人物というよりは、むしろ柔軟な精神を備えており、他の宗派の芸術家に対する彼の評価の尺度もしくは影響関係も、相手の名が知られているとか、ある集団に属しているからではないという、超党派的なところで成立していたとみえる。

これに較べるとフォスによってコツツァとの類似性が指摘されたサッソフェラート(注5)は実際にはそれとは反対に、きわめて硬直した反動的な位置にあった画家で、彼は自ら生きたバロックを拒否することで自己同一性を保っていた。彼にはコツツァに見られた受容性のかわりに、過去の巨匠になぞらえた自己の作品をひたすら繰り返す硬直である。この硬直はコツツァと通うところがあるとやはり指摘されているチェルリーニにおいても認められるような、あ

る種のブランドともいえるのである。

コッツァは老年期に入って最愛の妻が亡くなるなったのち、憂愁にとらわれることが多くなり、しかも後妻は彼を精神障害にまで追い込んだため(注6)作品数がきわめて少ない。この期の作品として、彼の妻の死後から一年後に描かれたクレオパトラの死は(図61)この時期の彼の精神状態を物語る病理学的な作品となっている。しかしながら一方ではかれの生涯の最大傑作イノチェンツィアーノの天井画(図62)は彼の妻の死後着手されたのが確かであり、考え込むことが多くなった分だけ作品は内省的瞑想的な性格を増したといたいところだが、実はこの作品に限っては奇妙なことに彼の全作品のうちでも最も明るい作品である。とはいえ全体としてみれば妻の死以後の作品は形而上的傾向が一挙に濃厚になる。長寿でありながら、極めて寡作で、なおかつ傑作がその晩年に集中しているという特徴は、時代も芸術ジャンルも異なるが、セザール・フランクを想起させるものがある。しかもその妻は二人とも世にいう悪妻であった。悪妻は哲学者をつくるだけではなくいわゆる哲学的な芸術家をも育てるらしい。

ところで、6、7年前にニューヨークの骨董市場にコッツァ作とされるカーネーションをもった若い女の像(図63)が出たことがある。この女性は民族衣装に身を包み、スカートの模様も念入りに再現しており、優美で典雅なドメニキーノの影響がまったくといってよいほど見られない地方的で泥臭い作品にみえることから、彼の最初期の作品と考えられなくもないが、他方そこには後年のイノチェンツィアーノの天井画(図62)に典型的にみられる、空気をいっぱいに含んで、ふっくらと膨らんだ薄く柔らかな布地の襷を表現している点でまさしくコッツァ中期以降の作品であることが窺える。それ以上にコッツァ的であるのは、彼女が胸に挿したカーネーションを指で触れてもいないし、支えてもいないことである。触れないということで思い出されるのが彼の他のいくつかの作品である。聖ヒエロニムスは両手をあわせているだけで他の一切に触れていない、キリストの死を嘆く天使の像では天使達の誰一人としてキリストの身体

に触れていない、洗礼者ヨハネもまた何物も手にしていない。コッツァ特有の不可触の観念がここでも繰り返されているのである。

肉体では触れずに魂で触れられるものだけにのみ描くこと、このことはカーネーションが純潔の意味をもつことと深く関連している。この若い娘が未婚であることは十分考えられよう。これはあくまでも個人的かつ恣意的想像だが、イノチェンツィアーノとの類似性からコッツァが終生愛した妻をなくしてしばらく経っていた多少余裕を取り戻した時期にあたり、おそらく彼女のとの結婚まえの最も美しかった頃の回想像である可能性がありそうである。それはひとえにこの作品が魂が通いすぎた余り、不気味な生臭さすら感じさせるほど集中力に富んだ傑作であるからである。次の章ではコッツァの作品を論じる前に話を戻して彼がいかにボローニャ絵画の理念に忠実であり、これをいかに継承発展させてその最終的な到達点にまで高めたかをアンニバレおよびレニの二三の作品を取り上げてそれとの比較においてコッツァの独自性を浮き彫りにしたいとおもう。

第五章 バロック期の洗礼者聖ヨハネの系譜

グルノーブルにあるアンニバレ・カラッチの「洗礼者聖ヨハネの説教図」(図Fj-2)はバロック期になってからしばしば登場する多くの同一主題画の先駆的な作品である。しかしながらこの画家の外面的スタイルがその後の時代に与えた広範囲な影響、あるいは後の多くの作家がこの主題を好んで選択することになるという外面上の影響に較べると、この単一作品の内容それ自体が後世の作品に与えた作用ははきわめて小さかった。現在でもこの作品の重要性について言及する研究者は皆無である。しかし実際にはこれからのべるように、この作品はあまりにも総合的・複合的であって、後継者のいずれもがこれを正確には理解できず、これをさらに展開させることができなかったのである。とはいえ少数ではあるが、例えば別の主題のもとにおいてプサンが展開した理想的風景画の諸傑作、とりわけ「オルフェウスとエウリディケ」、「フォキオン

の埋葬」の二作品、さらにはこの稿の主題の一つである「ヒエロニムス像」等は、アンニバレのこの「洗礼者聖ヨハネの説教図」なしには考えられないほど、この作品は精神的にみて重要な契機を形づくっているのである。

ここでもまずは画面を見てみよう。画面右手半分には岩場があり、そこに開いた洞穴の入口を背に洗礼者ヨハネが左手に十字架を、右手は天を指さしながら説教中である。ところで洞穴は無銘の「ヒエロニムス」の画家とは異なって、アンニバレにあっては洞穴は積極的な意味を付与されてはおらず、ドーリア・パンフィーリの「キリストの埋葬」(図64)では墓穴であり、「聖アントニウスの誘惑」(図65)では悪魔の住処となっている。ここでも洞穴は上述の作品に準ずる意味をもち、天上の対照としての冥界への入口、つまり冥い死の意味を読みとった方がよさそうである。ここではコツツアとは異なった母性否定、父性重視の北方的精神構造を読みとることができよう。

右手で天を指し示す洗礼者ヨハネを描いたのはダヴィンチである(図66)。アンニバレはこれを踏襲し、右手で天を示し、左手で十字架を握るヨハネを描いた。右手の指の先を中心とする水平の同心円上にこの説教を聴く群衆が取り巻くようにして配置されている。ここでは天上と冥界という上下二方向が対照化されているといえるであろう。対照化はそれのみにとどまらない。説教を聴く群衆のいない画面左手半分には湖があり、水遊びしている人々が描かれている。

快樂と死とは水という一つのものの二つの現れであることは、ヘラクレイトスの箴言によって知られている。水遊びは絶えず死と隣合わせにある。当然その彼らには説教者ヨハネの説教の声は届かない。届いたとしても遊びに夢中でその声は聞こえない。遊びへの没頭と説教への傾聴という二つの関心は画面の丁度半分ずつに分けられて同時に並行的に生起し、たがいに関わりなしに進行している。従ってここでは天国と冥界という上下関係のみならず、永遠の生命としての聖と刹那の愉樂としての俗という左右関係も対照化されていることになる。

こうした二つの世界を一枚の絵の中で同時に並存させる手法は、彼のほとん

ど分裂し、相異なった二つの精神傾向と対応しているようである。一方ではこの画家はその同時代人であった北方のレムブランドも描いている、血の滴る生臭い肉塊の吊された絵、あるいは散らかし放題にむさぼり食らう庶民の食事の絵を描いていると同時に、他方では崇高な宗教画をも描いているのである。この二並行は、はるかに品のよい形ではあるが、この作品にも現われる。

反宗教改革の熱狂の渦の中、ヨハネの説教という宗教画の中にその画面半分に説教を無視する世俗の人々を敢えて描くという、キリスト教世界観からみてどうも非統一的としかみえないある意味では破格の絵なのである。アンニバレはこのように思想や物語を構成する独特の人物配列の手法を広い眺望をもった理想的風景の中に展開するという独特の絵画を作り上げ、これがプサンやコッツァに引き継がれて更に大きく開花していくことになるのである。

ちなみにプサンは「オルフェウスとエウリディケ」(図 Gj-3)においてこのアンニバレの作品を換骨奪胎してその作品を作り上げている。まずは説教を音楽に置き換えた。左手の湖上及び湖畔にいる説教の聞こえない悦楽の人々はプサンでは、絵の奥の向こう岸で水浴を楽しむ人々に換えられている。プサンはこうして画面左右の分節を画面の奥行きとしての前後の分節に変換した。さらに水の二つの側面における一方の性格をその一方に割り当てる。また説教を聴いている至福の人々を音楽を聴いている人々に変換し、その内の一人であるはずのエウリディケだけは背景にある水と深い関係に落として、毒蛇に襲わせる。この毒蛇はおそらくはアンニバレの描く聖アントニウスの図の洞穴から出てきたものであろう。洞穴と水が同根であるように、蛇と水辺は同じ一つのものである。ところで音楽に熱中している人々は水から遠く、この死には気づかない。さらに音楽の陶醉と水の愉楽との接点にこの両者にまたがる一人の釣り人を登場させ、この人物にのみエウリディケの死の予徴を気づかせた。プサンの方がはるかに詩的であり、しかもその構造はさらに複合化しているのは確かだが、同時にこうした構造はアンニバレの洗礼者ヨハネの説教があったからこそ成し遂げられたものであることも諒解できよう。

アンニバレのこうした絵画構成法は当該のヒエロニムスでも踏襲されている。ここでははるかに宗教的な精神に基づいて、ひとつの絵画の左右に二つの異なった世界を併存させ、なおかつここに上下の区分を設けている。アンニバレのこの作品のコツァに与えた影響はこれのみにとどまらない。以下ではこれが直接的な影響であるか、アンニバレの弟子を通じての間接的な影響かはさておき、アンニバレからコツァにいたるボローニャ古典主義の系譜を少々追ってみたい。

古典主義的傾向をもつアンニバレ以降の全ての画家が洗礼者ヨハネの説教を描く場合、アンニバレではなくその弟子であるアルバーニによる同一タイトルの図(図67)をその規範として仰いでいたことはまず間違いないことである。アンニバレにはみえた上下に振り分けられた天と地も、また左右に振り分けられた聖と俗もここでは消失する。代わりに説教を与えるヨハネが左端、説教を受ける群衆が右手に配置されたきわめて平凡なものとなる。説教を聴かないものは人ではないとでもいいかげである。洗礼者ヨハネの説教の威力はこのように著しい。アルバーニの後を追ってF・モーラ、A・ザッキ、そしてS・ローザのみならずオランダの当時の画家に到るまで、この構図は繰り返し繰り返し取り上げられる。

アルバーニのヨハネ図でのもう一つの大きな特徴はヨハネの構図上の位置及びかれの指さす方向である。ヨハネは両手でもって画面背景の水平方向の空をさしている。ヨハネを含めた人物の配置をいわば上から鳥瞰する形での空間的な配置を考えると、アルバーニの場合は、L字の先端の一方に群衆、他方の先には水平方向の天国、そして二つの方向が直角に交わるところにヨハネが配置されている。その後の画家の場合は、あるときは三者が一直線に並ぶことになり、指の指し示す方向も画面手前から背後への場合、あるいは逆に背後から手前の場合等と様々に変貌していく。バロック期の最終的な形態となるF・モーラ(図68)やローザにおいては、ヨハネの指し示すものはもはや天上ではなく、地上すでにおり立ったキリストの姿を指し示す。

アンニバレおよびアルバーニと並んでボローニャ派のもう一人の画家G・レニも洗礼者聖ヨハネを描いている。ところでレニはとりわけ19世紀末期からラスキンやペレンソン等によって空疎な様式の画家としておおいに貶められ、今日に到っている(注7)。この画家が賛美される場合でも、一般にはラファエロの後継者として、優美で豊満な女性美を描く画家としてであり、いまここで述べようとする堅牢な形而上的な骨格についての言及は美術史上一度もなされたことがない。ここではレニのこうした隠された面に焦点当ててレニについて探ってみたい。

レニは説教図を含めて洗礼者ヨハネのみの単身像をコピーとして残るものも含めて六点残している。その内最も評価を受けている、制作年代がいちばん後のものでは(図69)、ヨハネは絵を見るものに向かって話しかける姿をとっていて、その背中には説教を聞いている聴衆がかすかな添景として描かれている。この作品は若い頃描いた説教図からすると、ヨハネははるかに生身の人間になって、表現は深まったとはいえるものの、かつてそこに描かれていた神学的ともいえる構造は消え去った、空疎な作品となっている。いいかえれば力の隠った形而上絵画の対極にある衰弱した純粹絵画である。聴衆は画面左の片方にのみ描き加えられていて、視覚上でも意味の上でも単なる添景であって、ヨハネはこの聴衆に向かって説教をしているわけではない。ヨハネは結局感情や弱さ、迷いをもった深みのある一人の人間として描かれている。さらに観察すると、彼の右手の手の甲を見てみるとやや外側に向けられていて、そのため人差しは垂直上方向を示さずに、みるものに対してはやや上方の遠方を差しているにとどまる。おそらく彼はわれわれのいる手前と、彼の背中の向こう側との間に介在する聖者となっている。ここにあるのは地上における近いものと遠いものの対照化であろうが、いずれにせよ天と地とを仲介する機能はこの説教者にはない。

さてレニの中期初めの「洗礼者ヨハネ」(図Hj-4)はこの画家の最も得意とする甘美さ柔和さに欠けてはいるが、はるかに力のこもったものになっている。

まずはアンニバレが既に試みた、聖者を中心にそれを取り巻く群衆という図式を踏襲しているのが見える。ただしヨハネとその他の聴衆との大小の尺度が不自然なまでに異っている。ヨハネの説教図の形式はとりながら、実際には、画面中央のヨハネが画面の九割がたを占め、背後の群衆はあたかも蟻のごとくに小さく描かれていて、一見するところでは、単なる背景にとどまっているようにみえる。同時代の説教するヨハネ像の中では相当異色であろう。アンニバレのように左手には世俗の悦楽にふける人々、右手には聖なる声に耳を傾ける聴衆という配置、あるいはまたアルバーニは説教を受ける聴衆は右、説教を受けるヨハネは左という配置と異なって、ここではヨハネは画面中心に描かれている。ただし最も注目すべきは聴衆の眼差しの方向にある。

聴衆は説教者の方を向き、その説教に耳を傾けているのが当然である。然るに彼らは説教者の声には確かに耳を傾けていながら、その眼差しは説教者ではなく、彼の指さしている天を見上げている。聴覚においては説教者に集中しているものの、視覚においては説教者から逸れている。聴覚と視覚とのズレは見逃せない。さらに加えるに説教者の表情も非人間的な硬直を見せている。

レニの作品の中には、聴覚と視覚とのズレあるいは、眼差しのズレる現象が見いだされるもう一枚の絵がある。「聖フランチェスコとその修道士達」(図70)がそれである。ここでも中心に立つ聖者は左手で十字架を持ち、右手で天を指さしているが、周りから聖者を取り囲んでいる修道士達は一人残らず、聖者ではなく、聖者の指し示す天を見上げている。しかも聖者の表情はここでも硬直している。画家の腕がまだ未熟だったからであろうか。どこかにぎこちなさが残っているからだろうか。最盛期の画家がこのような手落ちをするわけがない。硬直は間違いなく意図されている。

レニの描いた聖フランチェスコにせよ聖ヨハネにせよ、これらの聖者はわれわれが目のできる現実の聖者ではない。彼らはわれわれ自身の心にある、われわれの眼差しを天に向けさせるべく作用する不可視の力の、擬人化された姿である。あるいは別の言い方をすれば、聖者とは天に在す父と地上の人間とを仲介

するいわば超感性世界からの不可視の作用でありエネルギーなのだ。聖者は目に見える存在ではなく不可視の力の現れである。

アンニバレの「説教者ヨハネの図」(図 J-2)では、聖なる声が聞こえない人々もいたが、これに耳を傾ける人々がほとんどを占めていた。彼らの眼差しは違うことなく洗礼者ヨハネに向けられている、聖者はまだみえる存在である。ところがここレニでは、説教者の声は聞え、その声に従って天を見上げることはあっても、説教者その人は不可視の存在に変わっている。説教者は、聖なる次元に移り、超越的な存在に変わっている。ここには見えないものが確かに描かれている。

アンニバレでは聴衆と並行して存在していた、悦楽にふける世俗の人々はレニの場合もアルバーニと同様、切り落とされてはいる。アルバーニは、アンニバレにあった聖と俗の分節を、説教の送り手と受け手とに還元することで解消していた。レニはこうした聖と俗との分断対照化を通じてはるかに強調し押し進める。聖俗は決定的な乖離の中にある。こうしてレニはアンニバレの思想をその先端に向かって展開している。

さてコッツァも洗礼者ヨハネの説教を描いている(図 Ej-1)。彼はアンニバレ以降の説教するヨハネ像の様々な作品を目にしていたであろう。当時のヨハネはおおむね既に述べたサッキやモーラ同様、聴衆と同一の縮尺のもとに描かれている。コッツァは等身大に関しては同時代の基準に従ってはいるが、画面空間に聖者が占める割合においては、レニの作品にきわめて似かよっている。聖者以外は聴衆の誰一人として全身が描かれたものがなく、一人を除けば胸までの上半身が描かれているにすぎない。また当時の一般的な図柄としては、画面右手に聖者、画面左手に聴衆という左右分配型であったが、コッツァの聖者は縦型の画面中央を占め、その周りに聴衆が配置されているところはレニを踏襲している。さらに重要な類似点は聴衆の眼差しにある。両者共に、聴衆が聖者の顔を仰ぎ見ていない。以上のような共通点にもかかわらず、相違点もまた大きい。

第一に、後者の背後には左半分に前者にはなかった岩山が迫り出して、画面を中心から左右二つに区切っている。もともと岩と空とで画面中央を垂直に二分する構図はダ・ヴィンチ派の作として知られているバックス像がおそらくは最初の例であり(図71)、これを踏襲したことはまず間違いない。ただしダヴィンチではこの区分がことさら深い意味を持つ様には見えない。アンニバレがこのヴァックスを下敷にしたかどうかは決めかねるが、この画家にはすでに空と岩とは天国と地獄もしくは、天と地との対照の寓意であるという理解がまず間違えなくあったといえる。コッツァはどうやら両者を結合したと見える。さらにこれに加えてコッツァはレニのヨハネ像も自己の作品の中に取り込んでいく。天なる父と地なる人間とを仲介する説教者洗礼者ヨハネという仕立てである。

ダヴィンチにはそうした意図はなかったが、アンニバレでは岩は冥界的なものを表し、むしろ否定的な存在として扱われていた。われわれのコッツァでは岩はどのような使命を帯びているのであろうか。そこで思い当たるのが作者不明の「聖ヒエロニムス」に描かれた岩山である。そこでは岩は先が丸く、下向きに垂れ、色も土色であり、岩は母なる大地の延長となっている。それがこの説教図の岩にも当てはまる。ここでも両者は同一の作家によるものである可能性を示している。「ヒエロニムス」で描かれた岩が女性的であるように、ここでも岩山は大地的な性格を色濃く反映している。ところで大地の稜線が垂直であること、これはいったい何を示しているのだろうか。もしや上下に描き分けれる天と地との関係がここでは左右関係として変換されているのではなからうか。天地という垂直の関係を左右という水平の関係に変換してしまったのではないだろうか。もしこの仮説が正しいとすると、空を背景にする右側にはただ一人の老人がのみ描かれていることから、これが父なる神として表されている可能性があり、またその老人に対して聖者を挟んでただ一人向かい合う一児の母は大地を背景に描かれた、母なる大地の暗喩と解釈できる。そうすると土を背景にした左側にのみ聴衆がいることも当然のこととなる。

第二に、レニのそれとの眼差しの違いが重要である。両者共に聖者の顔を仰

ぎ見るものがない点では共通するが、その眼差しの方向は両者では決定的に異なっている。レニでは一人残らず天を仰ぎ見ていた聴衆の眼差しがコツツアでは各々が別個の方向を向いていて、その視線はばらばらの混乱状態にある。左手手前の母親はただ一人聖者を正面から見据えているが、その視線は聖者の腹を見据えている。その上の若者の眼差しは聖者の前の空間を通りすぎている。それはそのとなりの娘の視線でも同様であり、さらにとなりの若者は聖者とはまったく別の方向を向いている。母親の脇の子供もあらぬ方を見上げている。誰一人としてこの聖者を仰ぎ見るものがない。この聖者はどうやらレニの場合よりもさらに不可視で超越的な存在になっているようである。それどころか彼の説教すら彼らに理解されているか分からない。ただ一人聖者の背中を見ている老人はこの聖者が見えその声も聴き、そしてあたかも聖者を背中から透視し、頼りなげな聖者を後ろから掌を開いて支えようとしているように見える。聖者に掌を差しのばそうとしているのが子供であり、実際に掌を向けているのは老人一人である。

最後の第三に、レニでは手の甲を内側に向け天を指さしていた右手が、コツツアでは再び外側に向けられ、しかも全ての指が様々な方向に開き、その結果天を指す方向性が完全に消失している。これはアンニバレにもなかった形態である。次に左手であるが、これはこれまでの洗礼者ヨハネがまず慣例的に十字架を握った姿とは打って変わって、何も手にはせず、ただ下向きに掌が開かれている。十字架はそれまでその左手に握られていたはずなのだが、いまやただ単に彼の膝に不安定に立てかけられている。触れられない十字架、この変化は重要である。

レニでは、十字架を手にし、右手で天を指さす姿として洗礼者ヨハネが描かれていた。これは地上での確固たる信仰に拠って天国をめざせという教義を具体的に形象化したものであろう。こうしたヨハネのこのポーズは絵画史上ではきわめて一般化しており、十字架を手にしていないヨハネは例外的な存在である。そうした十字架という物体の把握と人差指による方角の示唆、この対照的

な分枝した二機能がコッツァでは完全に解消し、両方の手がある等価の作用を獲得している。

両者が異なるのは、一方が挙げられもう一方がおろされているという違いだけである。これだけではもはや在来の神学的な意味は読み取れないようにみえる。視点を変えると、彼はあるポーズを自主的にしているというより、誰かにそう操られている、あるいは手旗信号でも送っているような不自然なポーズであるともいえる。こうした不自然さこそイタリア人がまさに嫌ったものであり、実際、東京ローマバロック展のカタログ（注8）にも記されているように、この説教図では「フォルムをあまりにも厳格な図式の中に閉じこめた」と断罪されているわけである。不自然のなかにこそ意味の隠閉の可能性ありとは読めないだろうか。コッツァの絵は単に観て楽しむものではない、トレザニ女史が類似点ありとしたチェルリーニの絵とは違って、少なくとも単に目を楽しませるものではない、コッツァの絵は読むものである。

崖にみられた天と地との関連を再度ここでも適用すると、このポーズは意外にもブッダが生誕に際して、天上天下唯我独尊といったと伝えられる、あのお花祭りの際に見られる姿に近いことになる。ただしブッダでは両方の人差指が止まったままであれ、それぞれ天と地とを指さしていたのに対して、ここでは意識的にそうした方向が避けられている。方向がないとすれば残るのは運動である。ブッダの指が静止した方向であるとするなら、ヨハネでは腕の運動の方向が示されているのではあるまいか。ブッダはあのポーズのまま生まれてきたのに対して、こちらでは右手は初めから上にあるのではなくあがってくるのであり、左手もまた初めから下ろされているのではなく下りてくる、すなわち状態ではなく運動が関わっているとかがえられないだろうか。

こうした運動そのものについて振り返ると、ミケランジェロの「最後の審判」のキリスト（図72）のポーズが想起される。挙げられた手は天国に昇るものを呼び寄せ、下げられた手は罪あるものを地獄に突き落とすのである。キリストの胸を中心に左右で運動方向が逆の、ねじれを含んだダイナミックな回転運動

が表わされている。この回転運動をより明確にするために両脚はがに股状に一旦開いて足の先で閉じられているが、この双つのものがコツツァでも踏襲されている。両脚がそれぞれ別方向に延ばされることで生ずる強く鋭い方向性を相殺するために、がに股状につま先が重ね合わせられているのである。

コツツァのヨハネでは善悪の区別としての天国と地獄は言及されていない。ここでは何を降ろそうとし、何を揚げようとしているのであろう。そこで考えられるのが背景との関連である。地に対しては腕を挙げて上昇させてきており、天はその腕で下降させてきているとは読めないだろうか。天・父なるもの地位は今よりもはるかに低いところに降ろされなければならない。逆に地・母なるものは今よりもはるかに高いところに上昇しなければならない。そうして初めて両者はある平衡に達する。洗礼者ヨハネは母性原理と父性原理との仲介者として位置づけられている。

レニの説教図のヨハネは無表情ではあるものの、自信に満ちた表情で力よく説教していた。しかしここでのヨハネは説教によって自分の教説を聴衆に披露する能動の立場にありながら、実際には説教は中断し、誰か彼方の声、つまりは神の声に一瞬我を忘れて聞き入っており、受動の側に回っている。この表情に較べると後ろに立つ老人のなんと確信にみちた顔であろう。

レニにおいてもヨハネは人格としてではなく、一つのドグマとして表されていたので、アイコンのそれにも匹敵するようなヨハネの硬直した顔に人間的な表情を見つけることは困難であったが、かといってそこに不確かさや虚ろさがあったわけではない。しかるにここでのヨハネはそれ以上に絵の中心をさらに大きく占め、しかも両腕をそれぞれ逆の方向に回転させるといふ、いかにもバロック的な捻り運動を誇示しているながら、なおかつその人格だけはどことなく虚ろである。どうやらこの聖者は背後にいる確信に満ちた老人にそれ以上するなと制止されているようにも見える。

表情でわれわれに訴えるものといえ、洗礼者ヨハネ自身では断じてない。その後ろにいる老人の眼差しにみるエネルギーの放射、そしてその次には聖者

の腹を見据えている母親の不動の眼差しである。その他の聴衆が色物を身に着けていないのに対して、母親と老人の二人のみが青い衣に黄色の布を巻き付けて、赤いマントのヨハネを軸に向き合っていることにもある意図が隠されている。この聖者はこうして両者を宥和させるべく赤いマントを羽織りながら、両者のかみ合わない上下関係を対等ににまでもたらそうと努めている。聖者の衣の赤からはわれわれは熱の残ったバロック運動の痕跡を読み取る。

実は父と母が息子をはさんで差向いになっている図はベルニーニにも見受けられる。ヨハネならぬキリストと主題こそ異なるが、ベルニーニが1670年に描いた「キリストの血」という銅版画(図Jt-2)がそれである。キリストの傷口から流れだした血が大海となって広がっていると一般には理解されている(注9)図で、空中に浮いた十字架にキリストが架けられたまま母に見上げられ、父に見おろされつつ上昇していくところである。ところでこの大海であるが果してキリストの血によってできたものであろうか、むしろ母なる大海にキリストの血が流れ落ちていると理解すべきではあるまいか。そうすると、父と母との差向いの意味はさらに明らかになる。母なる大海から父なる空と昇っていく運動の内にもともと遺書として描かれたこの図の内に表された、ベルニーニの死に対する理解の仕方を読み取ることができるからである。つまり死とは土に戻るのではなく、母から父への移行である、という解釈である。

コッツァのこの聖ヨハネが描かれたのが1675年であるので、彼がベルニーニのこの作品を目にしていた可能性は否定できない。見ているとすれば、人間とは父と母の間、つまり父性原理と母性原理との間に差し挟まれた存在という理解を示している点で点でベルニーニの影響下にあることになる。ただし両者は本質的にその精神が異なる。ベルニーニのこの作品にしてもまたレニの聖ヨハネの説教にしても、ともに母なる地上から父なる天上へという父性原理優越の一方方向の上昇運動が示されているからである。これに対してコッツァの聖ヨハネでは、上下関係が左右関係に変換されることを通じて、地上から天上への上昇運動が解消され、位相の異なった左右二空間の平衡化が行なわれる。父性

原理と母性原理との歪をもった位階から、宥和した平衡へと移行することが試みられている。スピノザをも想起させる、超越性を否定する内在論的な思想が17世紀末のローマにあったとはなんとも意外というほかはない。

神の国は垂直の上方遙かにあるのではなく、この地上の彼方にあるという思想の絵画世界における形象化ならば、コッツァ以前にもすでに数多く認められるのは既に確認した。17世紀後半になってからは、幾枚かのヨハネ説教図のデッサン、三枚の油彩画を残しているF・モーラやS・ローザにあっては、やはりこのアルバーニの説教図を踏襲しつつ、しかもヨハネの指さすものはもはや空ではなく、地上を歩くキリストである。(図68)キリストは神の国ではなく今まさにこの地上にいと彼は教えている。こうした図像はおそらくは宗教が世俗化する傾向の一つとして17世紀初頭を機に発生してきたものと思われる。これらの構図には超越性の痕跡がもはやみられない。コッツァの教義は彼らのような現世肯定に基づくものでは断じてない。超越性から内在性への変換それ自体にある。おそらくこの変換はコッツァがこれまで成し遂げてきた数多くの変換の最終的な集大成なのであろう。

コッツァのこの絵にみられる超越性の転換・否定は聖者そのものは神聖ではない、聖者は神の使いであり神の下部であるという、幾分プロテスタント的な思想とも重なっている。こうした聖者の脱神話化と再神聖化はまさに無銘の「荒野のヒエロニムス」においても起こっていたことなのである。共通するのはそればかりではない。この変換においも父なる天と母なる大地との宥和が主題化されている。神学的な枠組みの中での垂直関係の水平関係への変換操作は先輩達の作品を徹底的に分析しこれを別の意味体系へと組替えていく聖ヒエロニムスにも見られる方法と共通しているのみならず、その根底にある思想、聖母信仰における母性重視においても両者は共通する。おそらくこの二作品の成立年代はきわめて近いものに違いない。

コッツァの洗礼者ヨハネもレニと同様、神と人間との仲介者ではある。ただしレニでは、地上から天国に導くための仲介者であった。彼のポーズの中には

キリスト教の一つの教義が表わされていたといえるであろう。ところが天国と地上という関係はコッツァではもはや上下関係でもなく、また地上から天国に向かう意味がさほど重要ではなくなっており、むしろ天国と地上を等しくすることがもくろまれている。このもくろみを支えているのが画家自身の体験に基づく、父性と母性との対等化の要請なのである。

以上のようにこの絵はきわめて神学的ではあるものの、奇妙なことにキリスト教からの解放の時代であった18世紀精神をも予告するのみならず、19世紀末期になって初めて始まる女性解放の精神をすら予告しているのである。一世紀前のポーニャ古典派への回帰、つまり一見反動的な指向がじつははからず時代を先取りする革新的な思想をはらんでいるということになる。新しいものとは常に古いものの徹底的な深化を通じてのみ実現するということをコッツァはまさに全霊をもって表現しているといえるであろう。

第六章 「死せるキリストを嘆く天使達」と先行する二三の作品

コッツァのこの絵はいわゆる従来慣例を外れたものになっている。まずは死後のキリストが大地に横たわっているというのに、天使の誰一人キリストを抱き起こそうとはしないことであろう。伝統的にみるならばこの図はピエタの変形であり、これがキリストの家族と弟子達の場合はもちろん、天使達のみで構成されている図の場合でも、彼らはキリストの身体を抱き起こし、その傷口に手を当て、その断末魔の苦しみに思いをはせて、哀泣する姿として描かれるのが当然でありまた一般的である。こうした天使とキリストの例は小生が知る限りでもメッシーナ（図73）、ベルゴニョーネ（図74）やペルリーニ（図75）さらにコッツァに近い時代ではP・テスト（図76）等に共通して認められる。ところがここコッツァの図では、天使には成人した者が二人おり、さらに子供の天使、いわゆるプットーは五人もいて全体では七人もの天使がいるのに、その内の誰一人としてキリストを抱き起こすものも、そしてその身体に触れるものすらいらない。これはきわめて不自然であり、素朴な人間感情に逆らうものである

といわざるを得ない。

キリストに触れないピエタがないわけではない。有名な例としてはまずはルネサンスの画家、ピオンボのピエタである。マリアが深夜、横たわるキリストの遺体の前にひざまずき天を見上げている図である。もう一つの例としてはレニによるボローニャ美術館のメンディカンティのピエタ(図77)である。ここでもなるほど二人の天使はキリストを見おろし哀泣してはいるが、中心にいるマリアはやはりピオンボ同様天を見上げている。この二つの例が示すようにキリストの遺体に誰も触れていない場合は、その魂が既にその死体には残っていないことを画面の何処かで暗示している。つまりキリストの肉体と魂との両極性が暗示されて初めてキリストの死体軽視の状況が起こっている。コッツァでもレニのピエタ同様、二人の天使がキリストを見おろし哀泣してはいるが、その魂の行方を見上げていたマリアがここにはいない。誰一人キリストの魂の方向、父のいます空を見上げるものがない。このことはもう一つの異常さと深いかわり合いを持つ。

五人のブッテはキリストは放置したまま、まずはその受難具を天上に引き上げようとしているのがいま一つの異例さである。キリストの死体よりもさきに、その受難具を天使が天上に引き上げている例は他にないわけではない。アンニバレの描いたパルマ美術館の聖者達のピエタ(図78)がこの希な例にあたる。ただしここではキリストの死体よりもさきに、受難具を天上に引き上げる理由がある。キリストは気絶したマリアにもたれ、聖者達に取り囲まれている。まだ別離は済んでいない。とりあえず用のない十字架のみをさきに天上まで引き上げたと解釈できよう。無論、象徴の方が単なる物よりも画家の頭の中では上位に据えられているという前提があつての話ではあるが。ところがコッツァの場合は十字架をさきに引き上げる理由が見つからない。天使達は十字架と死体との二者のうちから、あえてキリストの方は捨ておいて、十字架を手にして、これを引き上げている。キリストのお身体よりもものに過ぎないはずの十字架の方が天使には重要なのだ。

ところで彼らはほんとにキリストの方はどうでもよかったのだろうか。ここには一つの思想が関わっていると考えざるを得ない。つまり、死体はもはや魂の住処でも何でもない、単なる物以上のなにものではないというかんがえ方、つまりチベットのラマ教の教えにも匹敵するような、肉体蔑視の思想が働いている。二人の成人した天使達はキリストの遺体を嘆き悲しんでいるのではない。キリストの死体に現われたキリストの不在を嘆いているのだ。

このような肉体蔑視に裏付けられながら、しかもその悲愴きわまりない肉体をかくもリアルに克明に描いたのはなぜだろう。全ての天使を含めて他のどの部分よりもこのキリストの死体の再現に心血が注ぎ込まれ、その絵画技術もグラッシーを用いた丹念なもので、死体の皮膚の透き通るような青さばかりではなく、死体をくるんだ白い布の皺も克明に再現されていて、これらの描出の密度はまるで大理石を思わせるようである。この絵にみられる陰惨なまでのリアリズムをトレザニ女史は、「コツツァが一時的にボローニャ派の理想主義的な古典主義から遠ざかった」と記した。確かにカラヴァッジョのリアリズムの洗礼をコツツァも受けたのではあるが、かといってもとともこの画家が描こうとしているのは、トレザニ女史の指摘するように単にリアルなものではなく、そこにイデアルなものが隠されているにちがいないと小生は信じる。

まずはキリストの死体の物質性にわれわれの注意を一旦集中させること、それがリアルな描写の目的である。とはいっても人間の目はこの悲愴な姿を長い間凝視できない。当然何処かに救いを求める。それは自ずと上方に求められる。みるものの視線の上昇は十字架に沿って十字架の重みを感じつつ、ゆっくりと昇っていく。眼差しが上昇するにつれてわれわれの心が清められていく。トレザニ氏はここにイグナチウス・ロヨラの霊操の絵画的な例証をみている（注10）のはある意味では正鵠を射ている。そうして視線が上昇していくと、十字架の軸を中心にその周りをあたかも蛇のように天使達が螺旋状に巻き付き捻えながら重々しく昇っていくのがみえる。これらのプッテ達の表情をみると、十字架からはなれたプッテを含めて五人の内、茨の冠を手にした者のみがひとり

例外的に眉もひそめず、静かなしかし確信に満ちた晴やかな眼差しで手前上方を指さしている。この指はおそらくは洗礼者ヨハネの天を指し示す指に由来するのであろう。

すぐ下には克明に描出したキリストの死体があり、自分の脇には他の天使達が運び上げている十字架がありながら、そのどちらからも目を逸し、茨の円環を手に遙か彼方を望む一人の天使の眼差し、ここにある静けさは聖ヒエロニムス図の聖者の眼差しにもみることができたものである。ヒエロニムスは眺望に背を向け、洞穴の向こう側のもう一つの空へと通じる信仰の通路に向かって祈っているからである。どちらの場合も最も重要に見える対象から中心的な眼差しがずれていることである。

さらにまた、うねりながら上昇していく十字架を運ぶ天使群の運動は同じく螺旋を描きながら上昇していく聖ヒエロニムスの巨木と同列のものとして論じられるし、これをピエタに即して眼差しの機能から比較すれば、茨の冠を手にした天使は、伝統的なピエタ図における、天を見上げるマリアに相当する。茨の冠という一つの環、閉じられた輪とこの穏やかな遠くをみる眼差しとはどうやら関連がありそうである。これをさらに明確にするためにここでレニの手になる、「苦悩の庭でのキリスト」(図 Kt-3)との比較検討に入りたい。

受難の七つ道具は当時一つの基準になっていたといわれている。十字架、茨の冠、釘、槍、鞭、梯子、円柱がこれに該当する。レニではこの全てが揃っている。しかしながらこれがコッツァの絵と決定的に異なるのは、その数によってではなく、まずは天使の受難具の扱い方であろう。レニでは受難具はまるで子供達のおもちゃのように晴れやかに楽しげに弄ばれている。茨の冠にしても天使は再びこれをキリストの頭に再びかぶせかねないほどである。そうした天使の振舞いも当然なのは、キリストは暗い下方の闇からいま天の明るみに向かって上昇中であるからで、それを迎え祝福しているのである。他方、コッツァでは十字架の次に重要な聖遺物としての槍が欠けている。槍ばかりではない、円柱も梯子も鞭も欠落している。受難具は七つであることもあり、またベルニ

ーニがサンタンジェロ城へ向かう橋の上に立てた10人の天使による10の受難具であることもあり、またここにみられるように三の受難具であることもあるのだろうか。彼がそのうちから十字架と釘と茨の冠のみを選びとったことにもそれなりの意味づけがあつてのことであろうが、小生にはその背景は未だ不明である。

レニの冠と較べると、コッツアの「死せるキリストを嘆く天使達の像」(図It-1)の茨の冠は他の受難具とは別扱いであることが分かってくる。この絵には成就や救済の予徴といったものは一見するところ見当たらないが、よく観察すると円環つまり完結を意味しとする円環を天使の内ただ一人、例外的に涼しげな眼差しのプットーが手にして、しかも彼がやや上方遠方を指さしているからである。これはこの悲惨な場面から逃れ出る出口に相当する。地上での誕生と死という一つの過程が終わりを遂げたこと、そして新たな永遠の成就に向かって進みつつあるということ、茨の円環を手にしたをプットーはこの事実を知っている。彼の心はもはやここにはない。不在なのはこの天使一人ではない、キリスト自身が既に述べたように不在なのである。

キリストの横たわるその背後の、闇がひそむ岩場の洞穴は、無銘のヒエロニムスの場合と同じく、そのつくりにおいて先がまるくて柔らかで、しかも空に浮かぶ雲にたいして前者以上にさらに一体化しており、どこまでが大地でどこから天空がはじまるのか判然としない。同時代の他の画家達の岩山は、まず例外なしに天に向けて矛先を向け、雲を裂くかのように攻撃的であった。一方ヒエロニムスでもすでにみてきたようにコッツアの岩は雲と判別し難いほどに重なりあつて同化し、その結果、天と地とが宥和している。ここにはこうして大地の母性性が極めて明確に刻印されている。

コッツアは二枚のピエタ像を残している(図79, 80)。制作年代が20年近く離れているが、その構図はほとんど変わらず、マリア一人が、キリストの死を嘆いている。地上にマリアという一人の人間が描かれていなかったならば、空に父なる神が描かれていなくても、空に父性を示す喚起力がありえたかもしれない

い。嬰兒キリストを抱くヨゼフや無銘のヒエロニムスの場合にはこれが成立していた。ここでは父性を示す空のかわりに、父性の不在が暗示される。「父よ父よなぜ私を見捨てたのか」と叫んだキリストの最後の言葉がまだ残響となつて残っているようなどんより曇った空が描かれている。

マリアがキリストの遺体を抱き寄せているピエタの図柄は枚挙にいとまないが、そのなかでもキリストを膝の上に横たえている図は例えばミケランジェロやベルリーニそしてコッツァと最も関係の深いボローニャ派のうちのアンニバレ・カラッチ等に数限りなく見受けられるが、コッツァのピエタではこれらのどの図柄と異なる。死せるキリストがマリアの膝上ではなく、大きく開いたマリアの両膝の、股間のなかに挟み込まれているのである。幼児キリストが母親の股間にいる図は多く見受けられるが、亡くなったとはいえ成人したキリストが母親の股間にうなだれる図は相当奇妙であり、まずは他に例をみないものである。これはこう解釈できないだろうか。キリストはかつてこの世界へとやってきた門の前に戻ってはきたが、その門の主である母親は二度と息子に生命を戻し与えるすべもないと。かつて聖ヒエロニムスは降誕洞穴の入口に自らの墓を築いた。彼は降誕洞穴の入口に自分の墓をつくることで、子宮回帰としての再生を信じたのであろう。しかしながらここにあるのは不可能性としての子宮回帰である。それはそのまま無銘の作家のヒエロニムス像における思想と重なり合う。いずれにせよピエタ図のうち二枚共、「死せるキリストを嘆く天使達の図」(It-1)や「聖ヒエロニムス」(Ah-1)のような雲は見当たらない。ここでは、天と地との宥和ではなく両者の断絶が主題でからである。

上述のピエタに較べるまでもなく、こちらの「死せるキリストを嘆く天使達」では視覚上マリアは消えてはいるが、だからといってここに母性が描かれていないというのは性急にすぎる。ピエタのマリアの股間に相当するものとしての洞穴が暗い口を開けている。洞穴は母性の暗喩である。「死せるキリストを嘆く天使」はキリストのその両腕を開いたポーズからは伝統的テーマ「この人を見よ」の主題の一変形と考えられるばかりではなく、同時に見えないマリアが描かれ

ているピエタでもある。しかも下には閉じられて暗い洞穴、上には開かれて光に満ちた明るい空がある、つまりここでは母なるものだけではなく父なるものも同様に作用している。聖ヒエロニスと同様、ここでも父性・母性の対立をはらんでいることになる。

天国と地獄の教義が存在するところでは、天は光明、地は闇という図式が必ずある。レニの場合も当然これに従って、キリストが下方の闇から上方の光へと移っていくところが描かれている。しかるにコッツァの描いた死せるキリストは闇の中にあるのではなく、地上の光の中にあり、その遙か上方にはもう一つ別の、天の光が認められる。これも実に異例である。天上と地上の二つの異なった光があり、これが闇によって二つに分け隔てられている。洞穴によって示される母なるものは、下方ではなく、地と天との間、途中にぽっかりと口を開けている。

母なるものが地と天との中間に位置するという考えは、まさにヒエロニムスを思い起こさせる。ただヒエロニムスにあっては母なるものは、既に述べたように、向こう側に開いた洞穴として表わされ、これが天へと向かう通路となっているのであり、母ははるかに天国的な性格を帯びている。洞穴とは天国へと到るための通路であった。一方死せるキリストでは、洞穴はあるもののそれは通りぬけるものではなく、天へと向かう際にいまだその脇を通りすぎる場にすぎない。

天と地、もしくは父母がコントラストとして現わされる場合は、当時は地上の母から天上の父へという上昇方向が強く働いていたとみえられる。こうしたキリスト教文化圏の中にあって、地と天との中間に母なるものを位置づける異端的な傾向をコッツァは初めから示していたわけではない。この画家の処女作「ヨゼフと嬰兒キリスト」の図(図59)では父なる天と母なる地とは定石通り上下に据えられている。ただし幼いキリストを抱くマリアが描かれていない点において、あまり例をみないものとなっている。背景のないヨゼフに抱かれたキリストならばレニが既に描いたものではあるが祭壇画ではなかった。それがこ

ここでは正式の祭壇画として嬰兒キリストはマリアの腕ではなく、敢えてヨゼフの腕に抱かれている。しかもそのヨゼフの眼差しはどことなく虚ろで頼りがいがない。謎に包まれた図である。

この絵の背景に描かれた地平線は丁度画面の上下の中間を区切っている。一般にコッツァは地平線を高めに描く画家であって、この特徴はこの絵に限られたわけではないが、画面の真ん中を地平線が走っているのはこの絵のみであり相当奇異である。これにより父なる天と母なる地との対等の対照化の可能性が生じる。ヨゼフに抱かれたイエスを描いたレニはその背景に大地と空を描いてはいない。コッツァではマリアが描かれていないことが重要な意味を持つにいたる。つまり生物学上は父ではない、いわば雌雄の性の枠からみて中性的な存在のヨゼフに嬰兒を抱かせ、しかもその嬰兒は当然ながら性が未分化の、同じく中性的な存在となっている。彼らを取り巻く天使達もまた、母性も父性も持たない中性であって、全体としてみると、この図においては、天と地という性の他にいかなる性差も存在していない。いうなればこの絵画の骨格を規定しているコントラストはヨゼフとイエス、もしくは天使と人間とにあるのではなく、後の作品にさらに明確な形で現われる背景としての天と地とのうちにあるとみてよい。この対照化のためには、性を持つマリアを除外する必要があった。代わりに中性のヨゼフ、それからもともと中性である幼児キリストという、ノンセクシュアルの二人を天と地との間に介在させた。その結果、間接的に父なる天と母なる地とのコントラストが二人の人物の性の曖昧さのなかから浮かび上がる。こうして既にこの処女作にいたるまで天と地との対照化の性向が認めらそうである。

ここでコッツァに直接影響を与えたことが一目瞭然の先行作品をあげよう。すでに一度言及している、ベルニーニの「キリストの血」(図 Jt-2)という題のエッチングの作品である。成立年代が1670、コッツァのそれが1676年となっているので、前者が後者に影響を与えたのは自明である。どうやらコッツァは影響を受けることがあっても、影響を与えることが希な画家であったようであ

る。さて両者を比較すると面白い対照が見られる。前者では父と母とが顕在している。後者では父母はメタファーとしてのみ表わされている。最も重要とみられる相違は、前者では十字架にキリストが磔られたまま、心身ともに一体となって天へと上昇していくのに対して、後者では肉体が放置され、キリストから取り外した十字架のみが天へと運ばれていく。ここでもコッツァには心身分離の契機が見られるのに対して、ベルニーニの作品では心身不可分の統一が死後も続くことを示している。こうした他の画家の作品とコッツァの作品との間の対照的な関係はすでにコッツァの「聖ヒエロニムス」とそれに影響を与えたローランの「聖家族エジプト逃避行」との間にも見られるのはすでに述べた。ここでもう一度繰り返すならば、後者では心身を通す門、前者では魂を通す窓が描かれているのである。最後に一言つけ加えるならば、ベルニーニの作品との間には多くの相違点も見られるが、死が母なる大地から父なる天への移行である、という理解においては二人は同じ死に対する理解を共有しているといえるだろう。

さて以上みてきたように、コッツァの精神の発展の軌跡を辿るならば、まずはじめにあたっては天と地とを介在するものとして実質的には父ではない、ニュートラルなヨゼフを描き、次の作品「死せるキリスト」では、単なる通過点としてであれ、仲介者が母なるものにとって変わられ、さらに「聖ヒエロニムス」では、母なるものは天への通路としての役割を獲得し、最後の「説教者ヨハネ」では、地上から天上への上昇という教義そのものが消え失せ、最終的には、父と母の二つの原理が並列関係に置換されるにいたると追体験することができるであろう。

第7章 コッツァと反越

コッツァは同一主題を繰り返し描いたことで知られており、ペルジーノの晩年やあるいはサッソフェラートと並んでマニエリズムならぬマンネリズム、つまりステレオタイプに陥った画家として糾弾されている(注11)。繰り返しが、

単なる同一の繰り返しか、それとも反趨による主題の深化をとまなっているかを判別するのは難しいことではあるが、ここではまず彼の作品中最も有名なハガールとイスマエルの図から始めよう。

コペンハーゲンにある第一作目(図 Ni-3)は、1664年の作でコッツァが六十才に手が届く、既に比較的晩年の作品に当たるはずのものである。トレザニ氏はこの作品はオハイオのトレド美術館にある同主題のS・ローザの作品からの影響が最も大きいと指摘している(注12)。ゼロックスによるコピーしか手に入らないので正確なところは不明であるが、他の同時代の作家達、例えばデュゲ、モーラ、サッキ等の画家の描いたそれは揃いも揃ってハガールは病めるイスマエルに付き添って看護しているポーズが採用されているのに較べても独自の構図といえる。

聖書によればもはやイスマエルが助からないことを悟るとハガールは「矢のどくほど離れていった」とある。ここにこの主題の寓意が逃亡というものであるいわれがある。この後「彼女は座って子どもの方を向いて座ったとき、子どもは声をだして泣いた。神は童の声を聞かれ、神の使いは天からハガルを呼んでいった」とある。ローザ派の作品ではイスマエルがハガールをおいて泉にむかって歩きだしたところを絵にしたのであろう。

同一の状況がコッツァの場合も採用されている。ただしこれをコッツァのそれと較べると天使の手つきが異なる。ローザ派では右手を伸ばして水のある遠方を指し、左手は下ろされているのに対して、こちらでは天使は両腕を開いて非常に曖昧に二人を指し示している。しかも三者は今度は正三角形の各々の頂点に位置づけられている。ここでコッツァが聖書を正確に引用したものとすれば、おそらくここでコッツァが描こうとした大枠は病に臥すイスマエル、水を求めて疾走するハガール、その二人の存在を確認すべく飛翔してくる天使、という三人三様の人物の姿であらうと思われる。

一般のこの主題では、天使は水のあるところを指さすのみで、この図のように両腕を開いてハガールとイスマエルの両者を指し示しているのは小生の知る

限り存在しない。しかし別の主題となると実は非常に似通った作品がある。ポーズも構図も、じつは既にプサンが「蛇のいる風景」(図 Ri-7)で試みている。プサンでは、蛇に襲われて死んでいる人、それを見て逃げる人、そして最後に二人の事件を見ている人、という三人三様の人物がやはり同じようにピラミッドの構図の枠組みの中で展開されているのである(正確にいうならば第三の人物は残りの二人を見ているのではない。蛇に襲われた方の死人はその者からは見えない。ただ死者を見て逃げる人物を目にして岩のかげに何か恐ろしいものが隠されていることに気づいている)。コッツァは既に幾たびか読み替えを試みている画家であるので、ここでも本歌取りならぬ変換を行なっているといえる可能性が高い。

その根拠の一つとなるものが、最近になって出現したイギリスのウォルポール画廊の所有するハガールとイスマエルである(図 Mi-1)。この作品を見ると、一目見てこれがただちにローマの個人所有の「人物のある風景画」(図 Li-2)の中の二人の人物と同一のポーズを取っているのが了解される。トレザニ女史の著作では無題とされていた作品が、この発見で、一挙にハガールと天使の図に変わった訳である。このウォルポール画廊の二作目は、第一作目とまずは風景が変わっている。写真が良好な状態にあるために、彼らは川を前にしているのが分かる。さらにに三人いる人物のうちで、背景にいる一人のポーズが変わり、前景の一組の人物のポーズはそのままにして、これを中央にもってきている。よく観察すると、ローマの個人所有のものでも、前景の一組の人物のうちの左側の人の背中には翼らしきものが見えるようにもみえる。おそらく当初からハガールとイスマエルの主題を負っていたのであろう。天使は地上を歩きつつ目の前の水を指し示しているのであろう。ここにはどういう訳か息子イスマエルが見当らない。ローマのものにもウォルポール画廊のものにも役割不明の婦人がもうひとりいて、まだ主題によって画面が完全には統一されていないようである。

すでにのべたプサンの「蛇のいる風景」をコッツァが見たとき、コッツァの

心の中には新たな飛躍が準備されたにちがいない。コッツァは第三作目では「ハガールとイスマエル」の主題そのものは残しつつ、構図の方は完全に放棄する。構図に関してはプサンの絵を下敷にする。プサンの中央の婦人は天使に変える。さらにプサンの構図を左右逆にして、逃げ去る男を、水を求めて奔走する母に、蛇に吞まれる死体を瀕死の息子に換える。この変換を通じて、プサンでの死者は、これから救われる子供に、事件を見ているだけの無力な老女は、二人を救うべく現われた天使に、死を恐れてのがれる男は息子の命を護るべく奔走する母に移し変えられる。こうした変換そのものが彼にとっては救済行為となった。こうして第三作目が完成する。この制作過程に作用しているのはまさしく本歌取りの精神である。余談になるが第三作目の端的な魅力は、空中に浮かぶ天使の翼の風を切る音が聞こえることである。

さてコッツァは第3作目から一年を経てアムステルダムの第4作目(図 Oi-4)を完成させる。第3作目ではハガールが疾走し、天使が飛翔する空間が重要視されていたのに対して、ここでは閉じられて、暗く近い空間と、開かれて、明るい遠い空間とのコントラストにポイントが置かれる。絶望と救済とのメタファーなのであろうか。トレザニ氏によればこれはデュゲのロマン的な影響が強いものと言われている。第5のもの(図 Pi-5)では第4作目を踏まえつつ、さらにそれ以上に背景に対しての人物が拡大する。こうなると第4作がもっていた、人物が通過するための空間は最終的に消失し、三者のピラミッド的な関係がますます強調される。ここで新たに加わった要素としては、右はしに見えた遠景が絵の中心に移されたことである。

さてここまでくるとコッツァは同一主題を飛躍的に深化させるかわりに、マンネリズムの繰り返しの中にその精神が埋没してしまっているように見えかねない。ところが最近トレザニ氏がおそらく眼にしていない第6作目(図 Qi-6)が発見された。この6作目にはこれまでの三作と異なる際立った形式上の違いがある。これまでの全5作が風景の眺望を重視した横長であったのに対して、ここでは縦長の画面に変わっている。これに従いこれまで崖が曲線で表されて

いたのが縦に屹立する岩山に変わっている。その結果崖に男性的な性格が与えられ、これが荒野の仮借なさとなって現われる。また天使は緑の遠景を背景にして近づく。左右が前後にとって代わられたのである。

画面空間における左右の広がりや画面前後の奥行きに変換すること、このことを通じて画面が深みを増すのみならず、全体を夕闇の中に沈めることによって、その深みはさらに進行助長される。一方ではこうした空間性が第一作以上に明確になるのみならず、他方ではそこに時間の軸もまた導入される。押し寄せてくる夜の闇までに僅かな時間しか残されていないという意味での時間である。イスマエルの描かれていない第一、二作を除くと、すべてイスマエルには天使とハガール同様に明るい光が当たっていたのに対して、第六作目ではまだ残照を受けている天使とハガールと違ってイスマエルは死の闇に吞まれる寸前である。風景全体としても六作目のみが濃厚な夕闇の支配を受けている。もう自分の子を助けるのは不可能だと一度は悟ったハガールが人生の夕闇にいることはふさわしい。辺りの夕闇はハガールの希望の途絶える夕闇であり、イスマエルの命の失せる夕闇なのである。こうしてハガールは絶望の闇の淵に立ったまさにその瞬間に救済に現われた天使の気配を感じとる。

これまですべてのヴァージョンにおいて天使はハガールに対して水のありかを示しているのか、それともハガールの誤りを指摘しているのか判然とはしなかったが、ここでも最終的な確認がとれない。それを知っているのは天使とその天使が見えその声が聞こえたハガールだけなのだろう。われわれ世俗の人間には天使の言葉も、その指し示すものも訳が分からない。超越者の示すものをわれわれには啓示せずに、曖昧のままに残すこと、それこそコッツァの意図したものに見える。

いずれにせよここでは場面を夕暮れに設定し、全体として暗い印象を与えながら、自ら人生の終わりに臨みつつ、遙か彼方の広がりには希望の光を垣間みさせる、人生に対する肯定的態度を表明している点で、これはヒエロニムス像の精神とも一致する最晩年の作品ということになるであろう。同時にここでも

すでにみてきた「聖ヒエロニムス」や「死せるキリストを嘆く天使達」にみもられた本歌取りがここでも確認できたと思う。

さて、現在までに一つの主題のもとに6点に及ぶ作品が残されていることは、当時にしても現在にしてもきわめて希である。例えば同一主題で様々なヴァリエーションを試みた画家としてまずはスイスの19世紀の画家、A・ベックリンを挙げることができるであろう。彼の代表作の一つである「死の島」は都合五回描かれているが、これとて画家個人の内的な必然から描かれてたものではなく、客の要望にしたがって描かれていたために、後にいくほどリアルさは増すが、彼の本来意図したものからははずれていく嫌いがあった。いわゆるマンネリズムに陥る寸前である。これに対して、コッツァは一作毎に彼は自らの体験を作品のなかに注入し、これを深めていったという方がふさわしいあり方をしているとはいえないだろうか。

次に、二つのヴァージョンが現存しているコッツァの「モーゼの発見」に移ろう(図Sm-1, Tm-2)。両者ともきわめて似かよっていて「ハガールとイスマエル」の生成過程の時のようなダイナミックな変化はみられない。ただしすべてが同一ではない。画面の縦横の比が異なる。二作目では横長になり、その結果6人の女性のそれぞれの動きがまずは明確に分節化される。前者では五人は一つの動きの中にあったが、後者ではまずは水に入らない女王を中心としたグループと直接水に入ってモーゼを拾い上げる並列グループとに分かれている。お付きの二人は女王の付属物として考えると、ここに見られるのは漂着したモーゼを拾い上げようとする意図と行為という二つのものである。次に三人の並列グループはもともと三人からなるというよりは、一人の人間の、行動に関する三つの心的状況が時間経過によって分節化されているといった方がふさわしい。この三つの行動様態を現わすには、イタリア語がふさわしい。まず三人のうち左はじの女性は *sta per prendere*, 次が *sta prendendo*, 最後が *prende* というように、しようとしているがまだ行動に移していない意図の段階、まさに手をつけ始めた段階、そして真っ最中の段階、というように、一つ

の行為が始まるまでの細微な分節が、まるで映画のひとこま一こまのように、標準化され表現されている。初作にはこうした明確な分節化は見られない。こういった分節化に対して王女を中心としたグループには意図から行為までの分節化ではなく、持続的な意志といったものが描かれている。

さらには背景を見てみると、第二作では全景には運動、背景には静寂が割り当てられ、その背景はうっすらと霞がかかっていて前作よりその差が明確になっている。とりわけ前作では作者は雲の表現と格闘しているが、次作では画面中央にたった一本の白い一筆で見事に遠さが表現されているのを見ることもできるように、きわめて純化されている。さらにモーゼが流されてきた川の流れの蛇行表現のうちに遙かさが前作に比べてはるかに明確に読み取れる。こうして外見的にはほとんど同一に見えながら、細部において様々な成果が読み取れるのが第二作である。

次に若い頃の作品と思われる、同一構図の「聖母とキリストと天使達」の写真コピーが三枚手元に揃っているの(図 Us-1, Vs-2, Ws-3), 引続き今度はこの作品の生成過程を追跡してみたい。三つの作品のうちでその創作年代が最初に位置づけられるのが、まだドメニキーノの影響が強いローマのピオインスティテュード ディ サント スピリト所蔵のものである(図 Us-1)。ここではまずマリアが、画面左半分を占め右手下方にすやすやと眠る幼児キリスト、そこに一番近いのが十字架を抱えた洗礼者ヨハネ、その右どなりには背に羽の生えた天使がひざまずき、さらにその右には立った兄のような天使が見おろしている。彼らの眼差しの向きを追ってみると、マリアが裁縫に集中していて、残りの三人の眼差しは、眠っているキリストの顔に注がれている。ここでは物に注がれた眼差しと人に注がれた眼差しとが対照化されるであろう。しかしながらこの対照化は結果として派生したものであって、そこにどれほど作者の意図が込められているかどうかは判らない。

次の作品である、モルフエッタの聖ベルナルディーノ寺院のもの(図 Vs-2)では大きな展開がみられる。右端にいた幼児の洗礼者ヨハネの所持する竿の先

につけた十字架がきえて、聖者がただの幼児に変わっている。彼がキリストに相変わらず眼差しを注いでいるのは変わっていないが、左端に立っている最年長の天使の眼差しがキリストからずれてきている。しかもその表情に暗い陰が差し始めている。この現象を解釈するならば次のようになる。ここには四種類の人種が描き分けられている。まずはキリストという神の子種、次に天使という精霊種、次にマリアという聖母種、そして最後にいわゆる人間という人種である。他方眼差しの側からいくと、三つの異なった眼差しがある。目の前のキリストに注がれたたわいのない眼差し、次に希望に満ちたキリストの未来を夢みる母の眼差し、そして最後にキリストの未来に待ちかまえている受難への悲しい眼差しである。ここではひとつの矛盾が生じている。面前のキリストを見つめている眼差しの性格は同じであるにもかかわらず、その同じ眼差しを放っているのが位階の異なった二つの人種であることである。

天使と人間とが同じものを見るわけがない。そこで最後に描かれた彼自身の手になるエッチング(図 Ws-3)においては、第二作では洗礼者ヨハネであった者が最終的に天使にすり変わる。図版が不明瞭であるが、彼の背中に生えた翼を構成する一枚一枚の羽が隣の天使の巾の約半分であることから、おおよそそれが推察できる。ここではおそらく天使セラフィムとその他の天使との位階が秩序づけられているのであろう。天使セラフィムの眼差しは二作目以上にキリストからさらに逸れている。と同時に、二作目にみられた苦悩に満ちた表情も払拭され、一種涼しげでかつ荘重な趣があり、キリストの受難のさらにその彼方、永遠の生命を得たキリストを見据えている眼差しとみてとれる。最後のヴァージョンでは、天使間においても位階がみられる。現在を見る天使と永遠をみる天使である。

眼差しの視点からこの作品を最終的に解明すると以下ようになる。まずは目の前のキリストを見つめる二人の天使の素朴な眼差し、次にキリストの希望に満ちた未来を見据えるマリアの夢みる眼差し、最後にキリストの受難ではなくさらにその彼方の、永遠のキリストに思いを寄せる遙かなる眼差し、こうし

た三つの眼差しがここで形象化されている。とりわけ永遠を見据える遙かなる眼差しはコッツァ特有のもので、これと同じ眼差しをわれわれは、「死せるキリストを悼む天使達」の一人の天使ですでにみてきたのである。コッツァの眼差しはこのように物や空間に注がれるのではなく、時間的な遠さ、不可視の永遠と密接に関わっており、眼差しとは、それ自体で遙かはなれて見えないもの形象化にほかならないのである。

以上見てきたように、彼の連作も単なる繰り返しや硬直したステレオタイプと決めつけるのは早急に過ぎるように見える。彼が他の作家の作品を変換操作する際におこなったと同様の読み替えを自己の作品でも行なっていることが明らかになったと思う。絵画史には希にしか現われないこのような絵画は、おそらくはまずは他人の作品を読むことから始まったのであろうが、これに続いてこうして自己の絵の読み替えがそれに続く。もともと自然は観るものであって読むものではないからである。主知的な画家にあっては、創造のもともとの契機がもはや単なる描写や、作家の単なる内的情念の直接の発露にのみあるのではなく、既成の作品の読み換え、変換そしてそれらの諸要素の再構成にある。彼はああ描いた、しかし自分ならばこうする、そこに創造の発端がある。

こうした創造形式は個性偏重の西欧近代文明のみならず、広く東洋においても折衷主義として必要以上に貶められてきたきらいがある。このためイタリアルネッサンス絵画の過大評価とイタリアバロック絵画の過小評価の傾向が伝統的に強いのである。ルネッサンス絵画は若々しい、しかし未熟である、そこには主知主義的な絵画はむしろ希にしか生成し得ない。時代が下ってバロック期という成熟期になってはじめてこうした絵画が多少なりとも明確な形をとって現われてくる。

成熟期という点からみると、日本の鎌倉初期の和歌の状況にも同じ様なことが当てはまる。果して日本ではこうした文化的な視点から新古今和歌集が明治以降正確に捉えられてきたのだろうか。たとえば対象との直接の関わりを重視する正岡子規は徹底的に新古今あるいは紀則之を批判したが、彼は伝統という

ものを、また言葉というものを正確な意味で理解していたのであろうか。ただの一度でもいい、巨匠の作品に一度でも心動かされた者であれば、そしてまたそうでなければ真の芸術家とは呼べないと小生は信ずるが、そうした者は無数の過去の作品から、如何に対象を取り込んだかではなく、何を作品の中に打ち立てたかを必ず学んでいるはずである。われわれはゼロからは出発することができない。

終章 コッツァと母性あるいは女性

コッツァは初婚の女性と1661年に死別して以来、深い悲哀に捉えられ、さらに悪いことには再婚相手は、この画家の晩年を精神障害にまで追い込んだという逸話が伝わっている。(注5) こうした経歴は女性的なるものが彼の精神においていかに大きな役割を果たしていたかを読み取るに十分であるが、それ以上にコッツァは実作においてほとんど毎回女性的なもの、母性的なものを中心に置き、それを讃えるのに暇がなかった。これまで見てきた他にも多くの母性賛美がみられる。たとえばハガールとイスマエルの天使は四作とも乳房をもっている。彼の代表作コレッジョ・イノチェンチアーノの天井画(図X)では風の神エオルス、海の神ネプチューンおよびプットーを除くと登場人物すべてが女性であり、なおかつ画面中心近くの女性は聖母でもないのに上半身を露にして乳呑み子を抱いている。ここに描かれた女性像は同時代の他の作家の絵と異なっており官能性がまったく払拭されたある種の神々しさをたたえている。そのほかにもパラッツォ・アルティエリの壁画(図Y)では天使はすべて乳房をもち中心人物も女性である。

こうしたうちにあって、一年ほど前にローマの古美術市場に初めて姿を現わした初期の作品「猪狩り」(図Zc-1, Z'c-2)では、この母性賛美の思想が性格が最も典型的に現われている。本来ならば、猪が登場しているのであるから、メネアドロスの神話に現われるアルテミスの送った猪という古典の引用が有り得るのであろうが、ここではどうもそうした形跡が見あたらない。コッツ

ァは深い学識で知られていたにもかかわらず、彼の作品の主題は厳格なまでに聖書に限られ、ローマギリシャ神話から題材を採った作品は、委嘱によって描かれたヴァルモンツネの壁画に限られるのである。コッツァはこの「猪狩り」でも何かある種の古典に題材を求めたのではなく、絵画が描かれた結果一つの物語ができあがったと理解すべきものである。

ところでこの作品に先行しているのもやはりA・カルラッチの「狩り」(図Z"c-3)である。こちらの方はバロック時代にはじめて描き得たような風俗画の一つであり、どうやら現存する「漁」と対をなす連作と見える。この作品は彼の他の風景風俗画同様、一つの空間に雑多な動きを伴う人物が点在してはいるが、その中に何かしらの統一した意味に向かって収斂していくことのない、ただし生命の横溢を感じさせる作品である。コッツァはおそらくはこの絵から「猪狩り」制作のきっかけをつかんだのであろう。ただしその意味するところはまったく別のものに変貌している。

もともとコッツァのように露な悲哀と隠された救済という組合せの表現にとりわけ抜きん出ているが、彼がこうした残忍な主題を選んだこと自体がきわめて奇異なことに思われ、この作品を小生が目にした直後はこれが彼の作品であることが信じられないかったほどである。

アンニバレが「狩り」において展開した、誰の目をも楽しませることのできる絵画的なもの、それがここコッツァの作品ではすっかり背後に退いているのは確かである。近代絵画の「目を楽しませるもののみが絵画である」という思想が正当なものであるならば、この作品にはまったく価値はないが、絵画は必ずしもいつも見るものではなく、場合によっては読まれなければならないものであるという、広い視野にたつて眺めるならば、必ずやこの作品に現われたこの時代においてはきわめて希有な思想が浮かび上がってくる。

この絵を前にしてまずわれわれはデュゲが好んで描いた嵐にこの絵で再会する。つまりここにはデュゲの影響が明らかにみてとれる、それどころかこの絵はほとんど単なる風景画と見紛いかねないほどであるが、実は詳細にみていく

と風景画とは似ても似つかない別物であることが分かってくる。

デュゲでは画面全体を吹き荒れていた嵐がコッツァでは単に画面の丁度右半分を襲っているにすぎない。嵐がないところと嵐があるところが同時に並行して成り立っているということ、こうしたことは絵画全体を情念的な一体感でまとめるデュゲにはまったくない傾向である。一方の右半分では、嵐は雲を引き裂き、大樹を葦のごとく靡かせている。他方、左半分はこれとは打って変わって平穏な静けさが支配している。このように気候による空間分節の手法は絵画史上例を見ないものである。

さて嵐の吹き荒れる右側には勇ましく狩りを敢行する三人の男が見える。狩りをしているのは実は彼らだけではない。遠景から近景に到るまで一つの蛇行する列となって多くの男達があるものは馬に乗り、あるものは槍を手にするに猪の真近くに猪狩りに参加して興じている。右下部の角は彼らの狩りの到達点である。ここには傷ついた猪がうずくまっている。

猪のそすぐ側には折られた太い幹が横たわっている。その葉は秋でもないのにすでに黄色く変色し、この幹の死が近いことを物語っている。自然つまり大地から切り離されたものは滅びるほかはない。一方の左側角には、一本の幹が折れても、まだもう一本幹が残っている大樹が描かれてる。根のあるこちらの方は大地とつながりが断ち切られた訳ではなく、樹木としての生命に別状はない。こうしてここには、大地という自然から切り離されたものと、相変わず大地に根を下ろしているものとのコントラストが描かれていることが理解できるであろう。これはさておいて、今度は左半分の穏やかな風景に目を転じてみよう。嵐のない画面左側前方には一人の女性がいて、細い棒切れを手には驢馬を操って今まさに画面から消えようとしている。一方では大の男たちがたった一匹の猪を追うのに大騒ぎし、十人近い男達が大地をかけずり回っているのに、こちら左側ではたった一人でしかも細いおそらくは葦の棒の様なもの一本で驢馬を操り、荷物を運んでいく女性が一人描かれている。こうして左右にはそれぞれ男性の自然に対する子供じみた征服欲、女性の黙々と働く自然に対する慎

ましやかさがそれぞれコントラストとして描かれている。

さて画面中央にはどちらの原理にも属しないと見える男がいる。彼は一応は槍を手に遅れてやって来る。位置からみても、彼はどうやら穏やかで調和のとれた世界と、激しく動揺する切り裂かれた世界との丁度境界にいるばかりではなく、その態度も相当曖昧で中間的である。手には確かに槍を持っているが、持っているのは力の入らない左手であり、右手は仲間が猪を殺すことを制止しようとしているようにさえ見える。彼はどちらの世界の住人なのか、きわめて曖昧である。これこそ自嘲の念を込めたコッツァ自身であろうか。

さて瀕死の猪のまわりの男たちをさらに詳しくみてみよう。三人の男達がいる。いちばん左の男は槍を手にとどめの一突きを構えている。右脇の男はこれを見てなおも襲いかかろうとしている猟犬を押しとどめている。三人目の男は槍を手にながら狩りの最も大事な一瞬というのになぜか目は猪から大きく外れ、遙か高いところを見上げている。一体何が見えるのだろうか。

彼は何かを見ているのではない。彼の視線の先には強い風に揺らいでいる樹木が見える。彼はその葉ずれの音に耳を済ましている。おそらくは風の音の中にある声を聴こうとしている。その声は神の警告の声なのであろうか。神はどこかで狩りに対して警告など発するだろうか。キリスト教の神は動物を狩ることを禁じてはいない。キリスト教にとっては、動物は人間の食料として作った被造物であって、人格的な存在ではないし、その被造物を捉え殺すことを神は禁じはしない。あるいはこの日は仕事や遊びをしてはならない安息日であろうか。そんなことはあるまい。左側の女性も仕事に勤しんでいる。羊飼いや漁夫もいる、平日である。この日に一体誰が狩りを禁じるだろうか。空から聞こえてきた声の主は神ではない、となるといったい誰が声を発するだろうか。今のわれわれにはそれが自然の叫びに違いないとわかる。しかしこの時代、自然の言葉を発し得たとしてそれを誰が理解しただろうか。ここでも「ハガールとイスマエル」の場合同様、人間界を超えた者の言葉は曖昧なままでのである。自然が発した言葉が分かるようになるのは、20世紀末を待たなければならない。

この時代の人々には、自然の声は言葉となつては聞こえない。時代が早すぎたのである。正にわれわれが、初めてその声の発する言葉を理解するのである。

ここにある言葉に含まれる思想とは次のようなものであろう。つまり自然を利用し、場合によっては飼ひ慣らしても、殺したり滅ぼしたり支配したりしないで自然となんとか共存していく調和的・女性的な自然への関わり方、他方では自然を玩具と勘違いし、遊び心で征服・支配し、挙げ句の果てにはこれを滅ぼしていくことになんら躊躇しない、幾分幼児的ともいえる男性の破壊的な、自然への関わり方、人間にはこの二つの生き方があるが、ここでは女性原理のほうが推賞される。実際画面の上でも、左側の女性にのみ太陽の光が当たっているのに対して、狩りに参加している全ての男達は闇の中に埋められている。光に満ちた母なる思想とはエコロジーのことであろう。まさにこうした思想が晩年の「荒野のヒエロニムス」にまでまったく変わらずに脈々と受け継がれていくのである。この作品は、その筆の稚拙さからしてまず間違えなくコッツァの全制作のうち現存する最初期のものである。バロックの時代の最もキリスト教的な画家であったこの画家がその出発点において、どうしてこのような近代以降のキリスト教圏外の自由な思想を育むことができていたのか、ただただ驚嘆するばかりはない。

これにはコッツァ自身の資質によるものが多いであろうが、それに加えて南イタリアの聖母信仰がこの画家の魂に深く根を下ろしていたこともまた無視できない。コッツァは北方的なものと南方的なものとを、北方的なものの優位のもとに宥和させようと試み、失敗したといわれている。しかしコッツァにおける南方的なものはM・プレーティーからも受け継いだ明暗の処理方法などという技術的なものより、むしろ聖母信仰に代表される母性賛美の精神と理解すべきであろう。また北方的なものとは、彼が拠って立っていたボローニャ派のロゴスによる絵画をめざす古典主義精神である。この二つのものの宥和を彼は目指し、そして失敗したと美術史では断罪されている（注13）。

感性と感覚に直接訴えようとする純粹絵画の視点からすれば彼の試みは失敗

したといえるかもしれない。しかしひたすら純粹絵画への道を突き進んで来た近代美術が実は錯誤もしくは少なくとも相当な偏向であったという自覚に立ち戻り、その全面的な見直しの急斜面を登りつめるならばその向こうには、北方的理性の精神をもって南方的な母性女性原理を語った、二つの文化の希有なる宥和、コッツァの目指した遙かなる形而上学絵画の眺望がおのずと開けてくるはずである。

完

注1 この情報はロンドンのサザビーズ社の鑑定家から直接口頭で得た。

注2 "Seicento Le siecle de Caravage dans le collections francaises"

Milan 1989, P.192 " Il donne dans le tableau de l'Histoire de Moïse, une des plus intelligentes paraphrases qui aient jamais été faites de Nicolas Poussin."

注3 "Domenichino", R.E.Spear, 1982 London, P.107

注4 "Francesco Cozza", Ludovica Trezzani 1981 Roma, P.9 "un episodio purissimo nel seicento"

注5 "Die Malerei des Barock in Rom" 1924, H. Voss, p.514

注6 "Kuenstler Lexikon", Thiem Becker P.36

注7 "Guido Reni", S. Pepper, 1984 Oxford, p.49

注8 「ローマ バロック 展」カタログ 1971年 東京, ページ表記なし

注9 "Rome in the Age of Bernini", T. Magnuson 1986 P.342

注10 "F.Coza", L. Trezzani, P.45

注11 "Malerei des Barock in Rom", H.Voss P.514

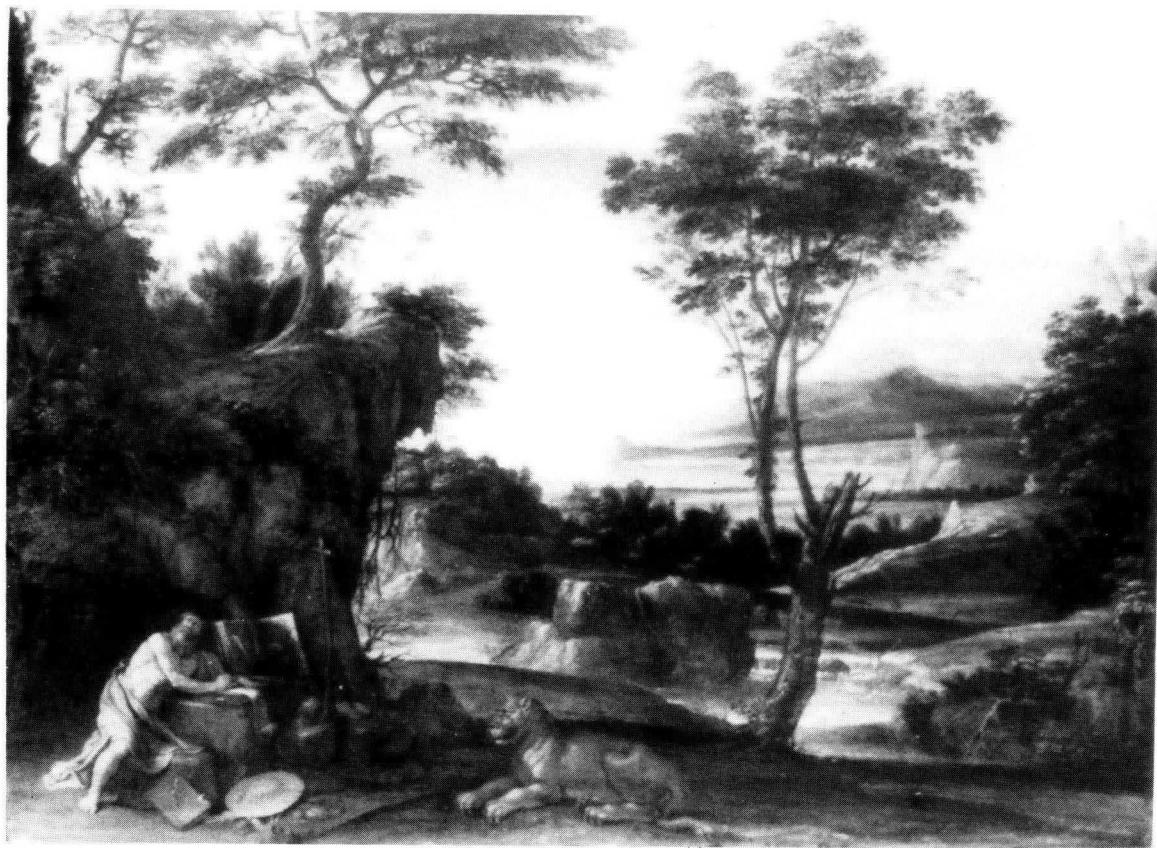
注12 "F.Coza", L.Trezzani, P52

注13 「ローマバロック展」 ページ表記無し

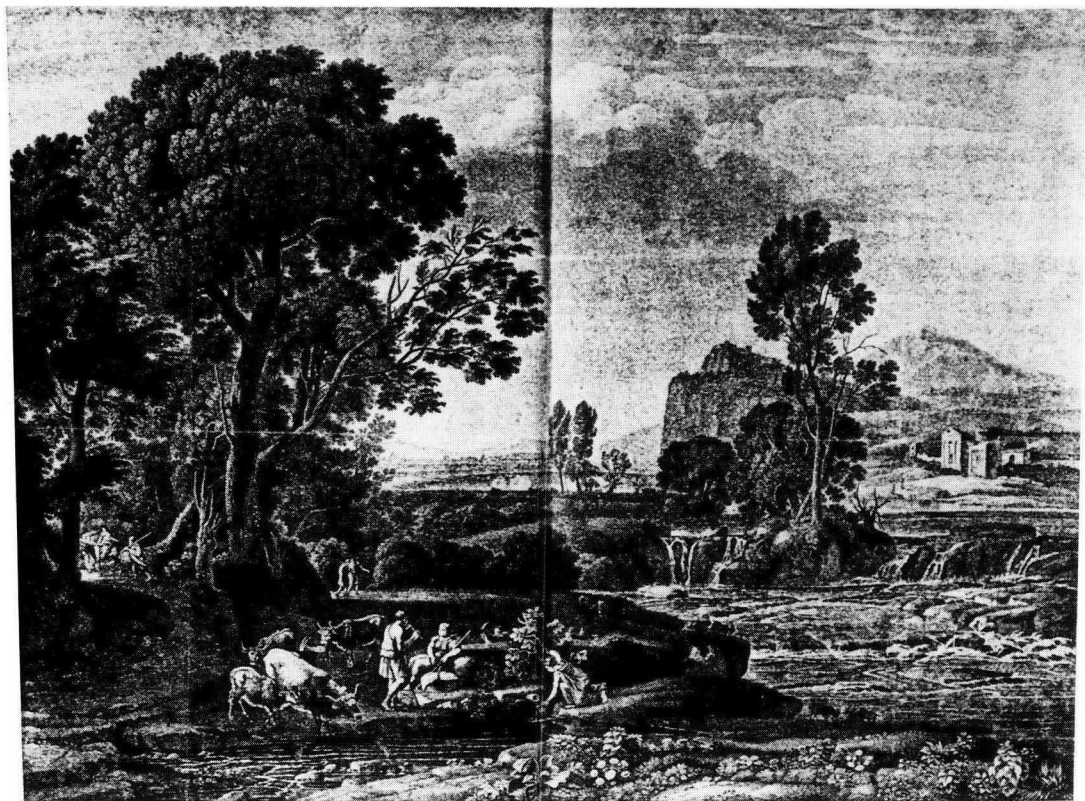
なお当該の無銘のヒエロニムス像はその後ロンドンのクリスティー社によってコッツァにアトリビュートされる作品であるという判断を得たということである。



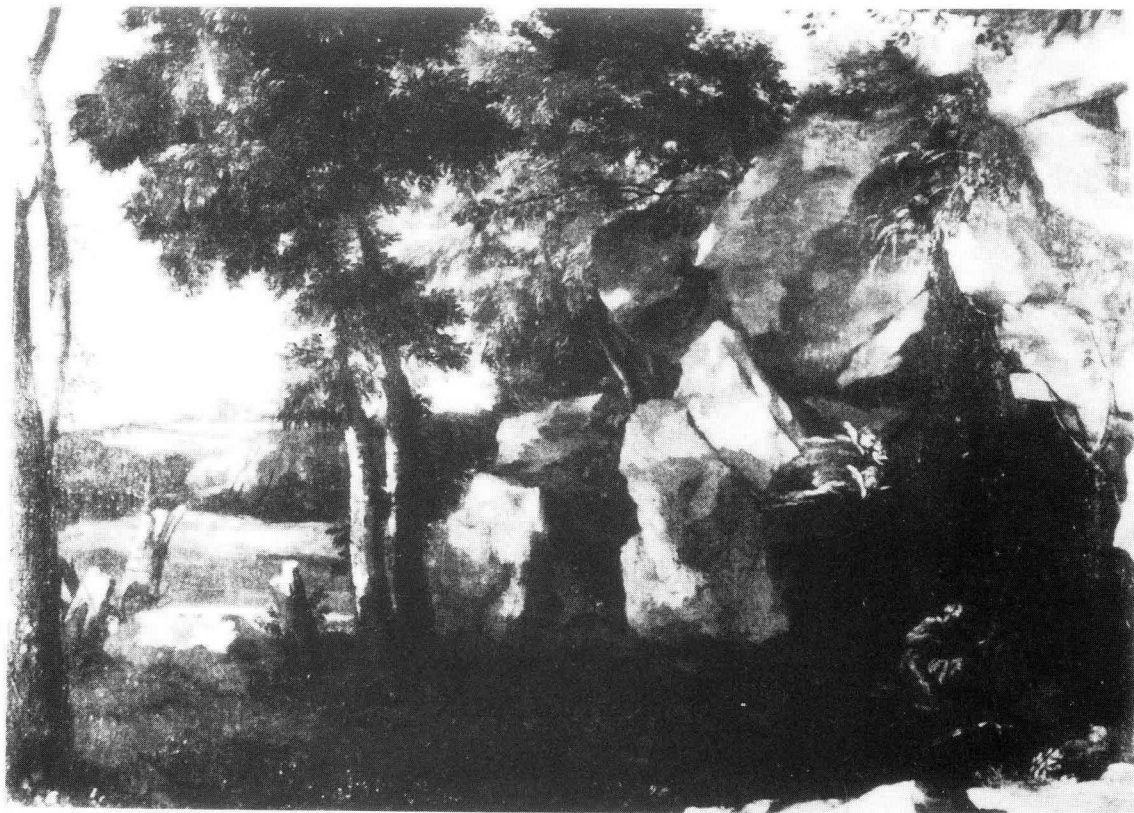
(図)(A)h-1 「荒野のヒエロニムス」



(図)(B)h-2 ドメニキーノ「荒野の聖ヒエロニムス」



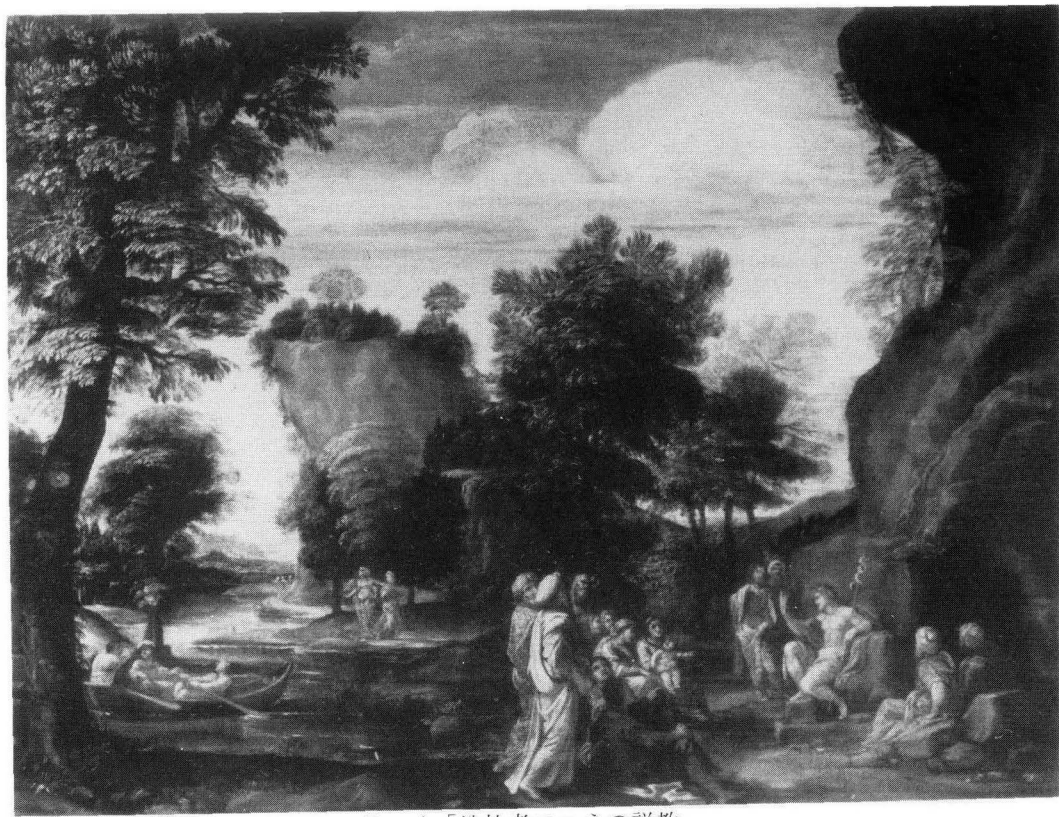
図(C)h-3 C・ローラン「聖家族のエジプト逃避行」



図(D)h-4 G・デュゲ「荒野の聖ヒエロニムス」



図(E) j-1 コッツァ「洗礼者ヨハネの説教」



図(F) j-2 アンニバレ・カルラッチ「洗礼者ヨハネの説教」



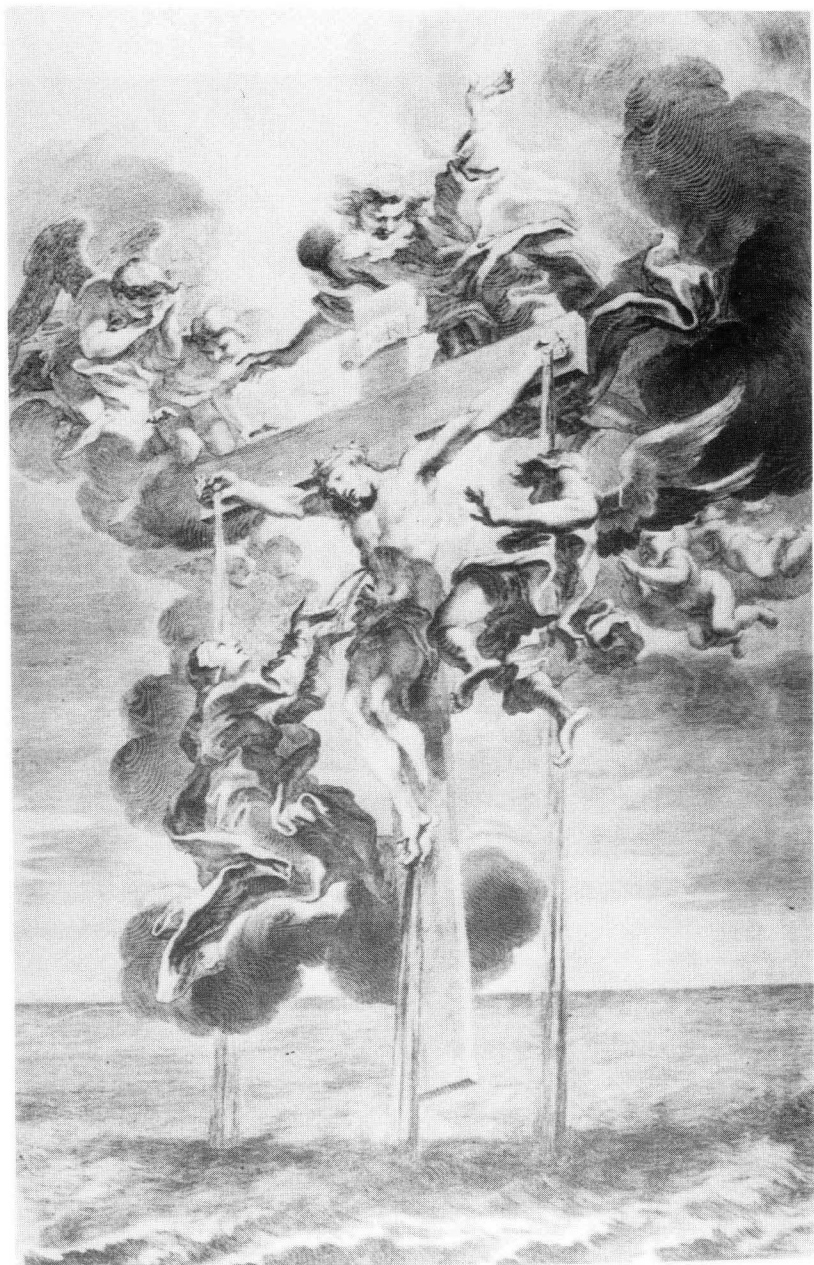
図(G) j-3 ブサン「オルフェウスとエウリディケ」



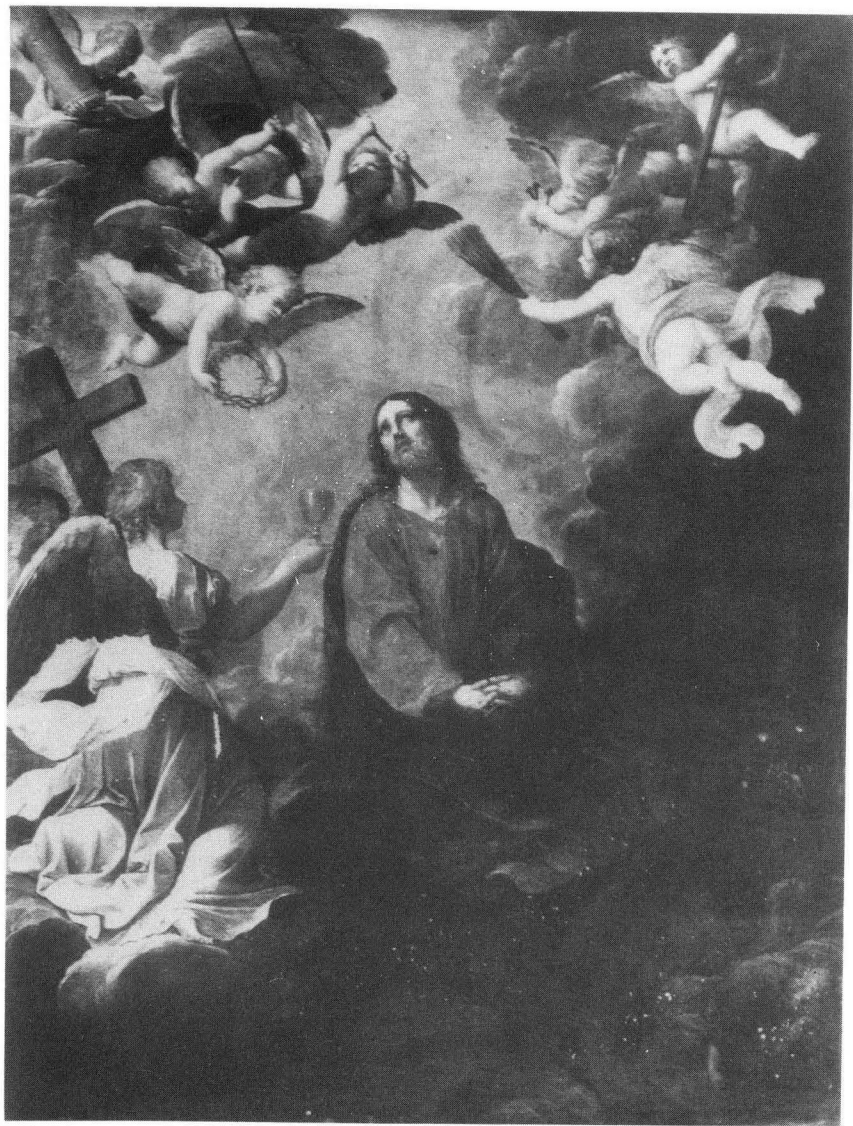
図(H) j-4 レニ「洗礼者ヨハネの説教」I



図(Ⅰ)t-1 コッツァ「死せるキリストを嘆く天使達」



図(J)t-2 ベルニーニ「キリストの血」



図(K)t-3 レニ「苦痛の庭でのキリスト」



図(L) i-2 コッツァ「ハガールとイスマエル」



図(M) i-1 コッツァ「ハガールとイスマエル」



図(N) i-3 コッツァ「ハガールとイスマエル」



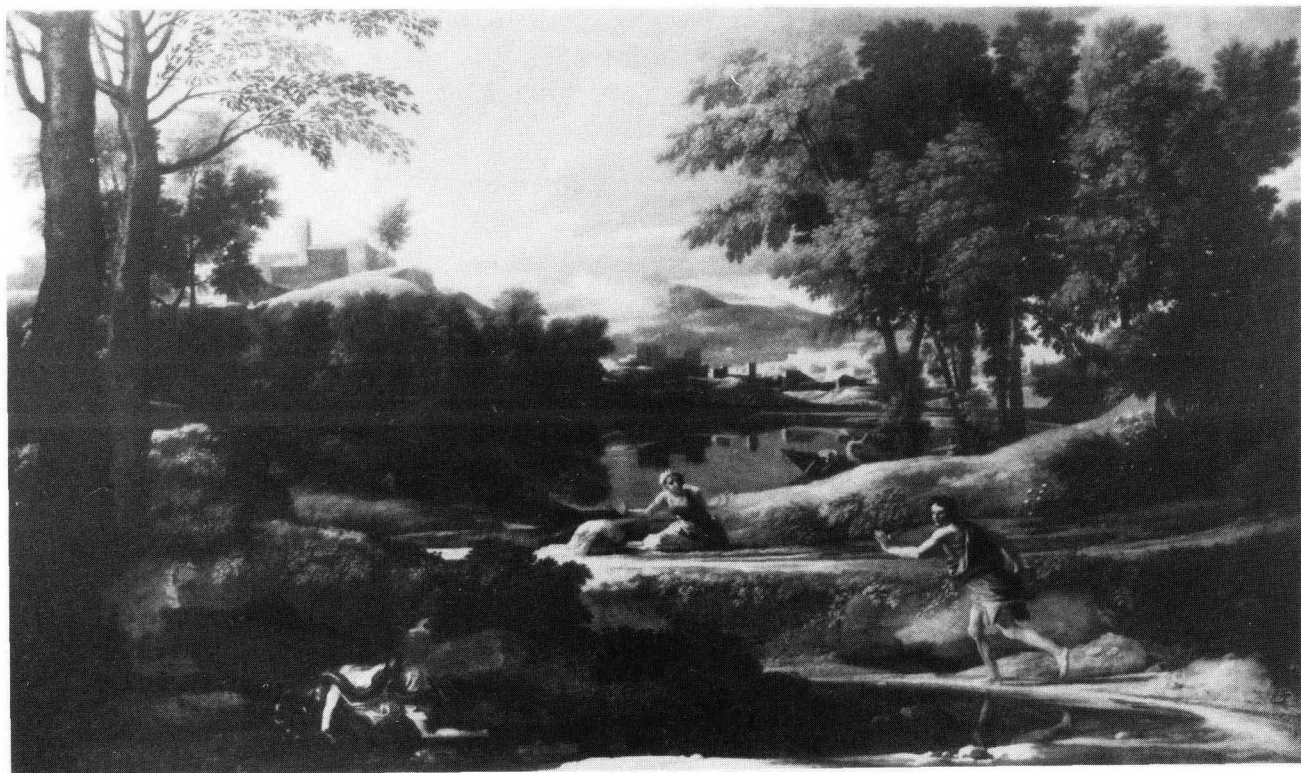
図(O) i-4 コッツァ「ハガールとイスマエル」



図(P) i-5 コッツァ「ハガールとイスマエル」



図(Q) i-6 コッツァ「ハガールとイスマエル」



図(R) i-7 プサン「蛇のいる風景」



図(S)m-1 「モーゼの発見」



図(T)m-2 「モーゼの発見II」



図(U)s-1 「聖家族 I」



図(V) s-2 「聖家族Ⅱ」



図(W) s-3 「聖家族Ⅲ」



図(X)コッツァ「イノチェンツァンの壁画(部分)」



図(Y) コッツァ・アルティエリの壁画



図(Z) c-1 コッツア「猪狩」



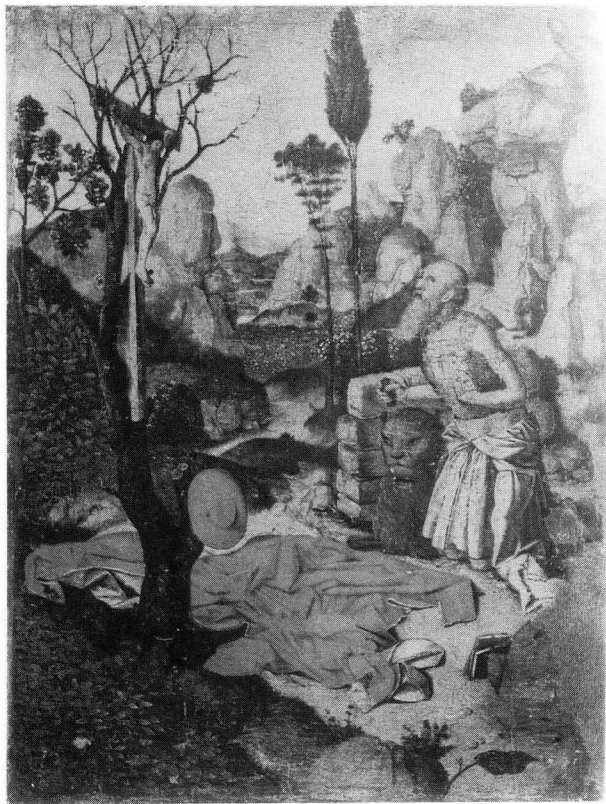
図(Z')c-2 コッツァ「猪狩」(部分)



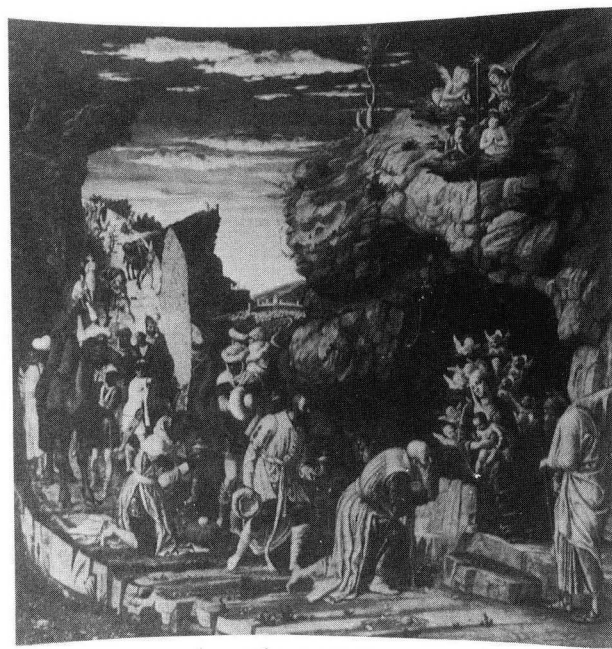
図(Z'') c-3 アンニバレ・カルラッチ「狩」



図(1) ジョルジョーネ「牧者の礼拝」



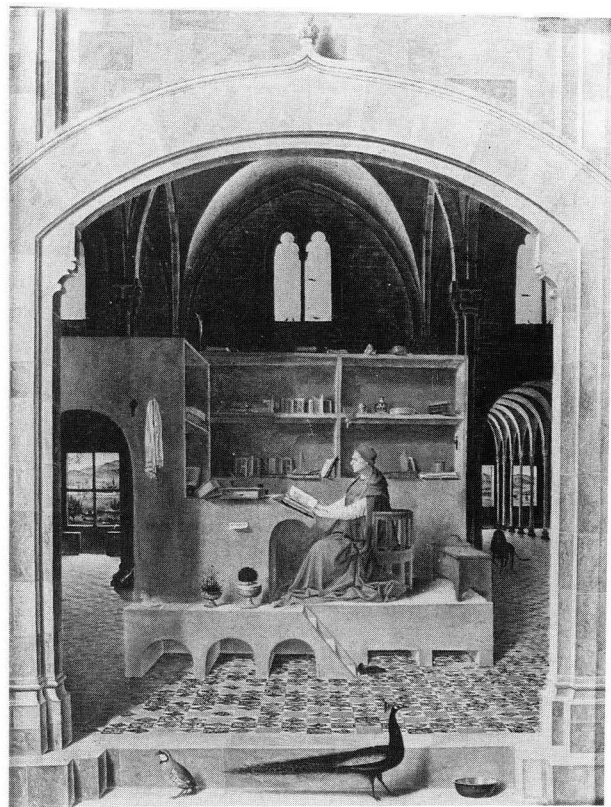
図(3) A・メッシーナ「荒野の聖ヒエロニムス」



図(2) マンテーニャ「三王の礼拝」



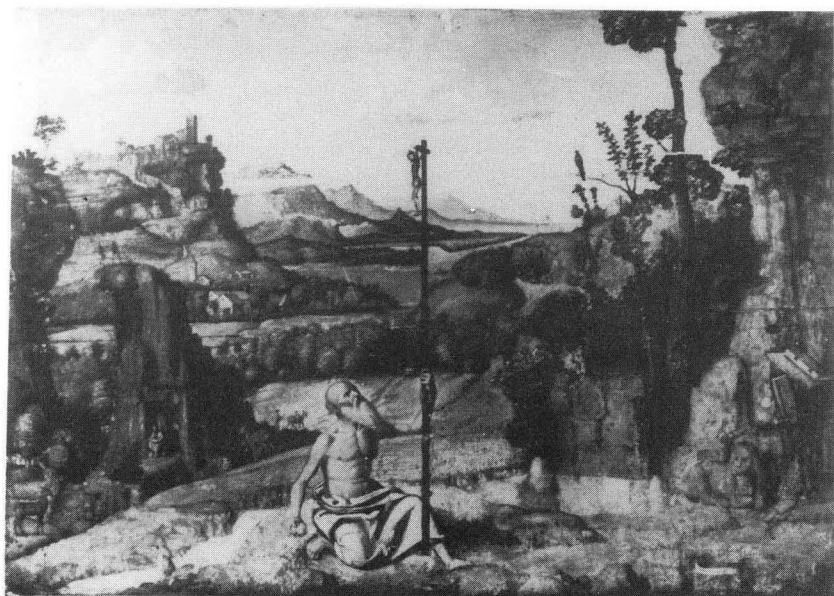
図(5) モンターニャ「荒野の聖ヒエロニムス」



図(4) メッシーナ「書齋の聖ヒエロニムス」



図(6) モンターニャ「荒野の聖ヒエロニムス」



図(7) チーマ「荒野の聖ヒエロニムス」



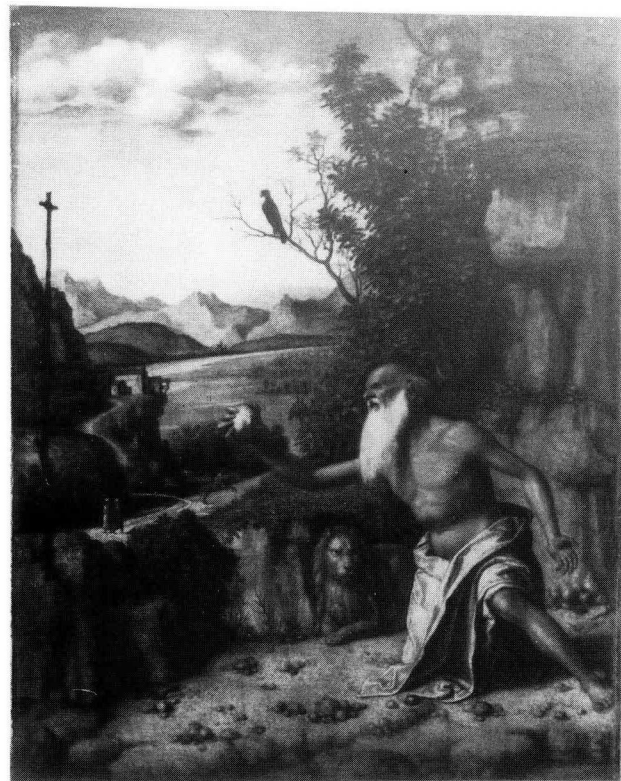
図(8) チーマ「荒野の聖ヒエロニムス」



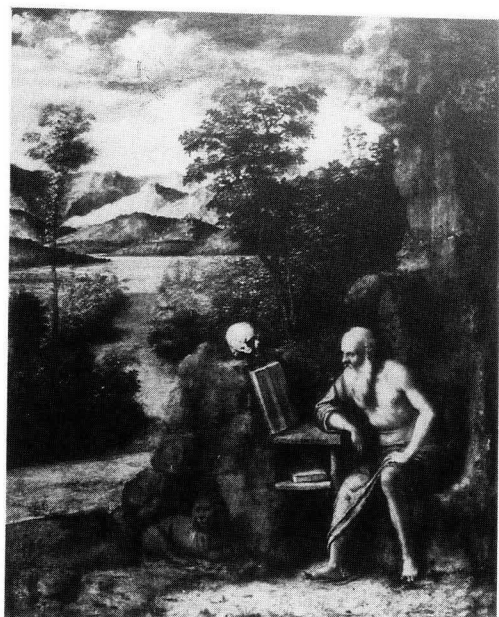
図(9) チーマ「荒野の聖ヒエロニムス」



図(11) チーマ「荒野の聖ヒエロニムス」



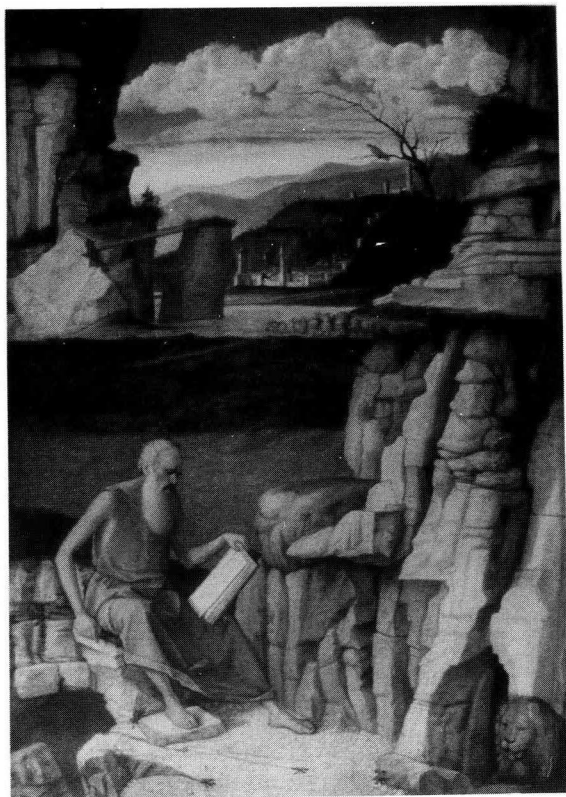
図(10) チーマ「荒野の聖ヒエロニムス」



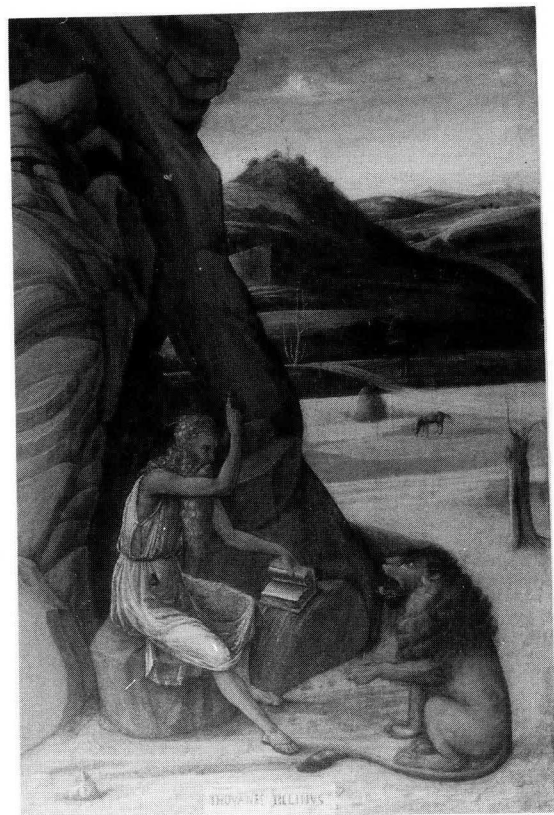
図(12) チーマ「荒野の聖ヒエロニムス」



図(13) ベルリーニ「荒野の聖ヒエロニムス」



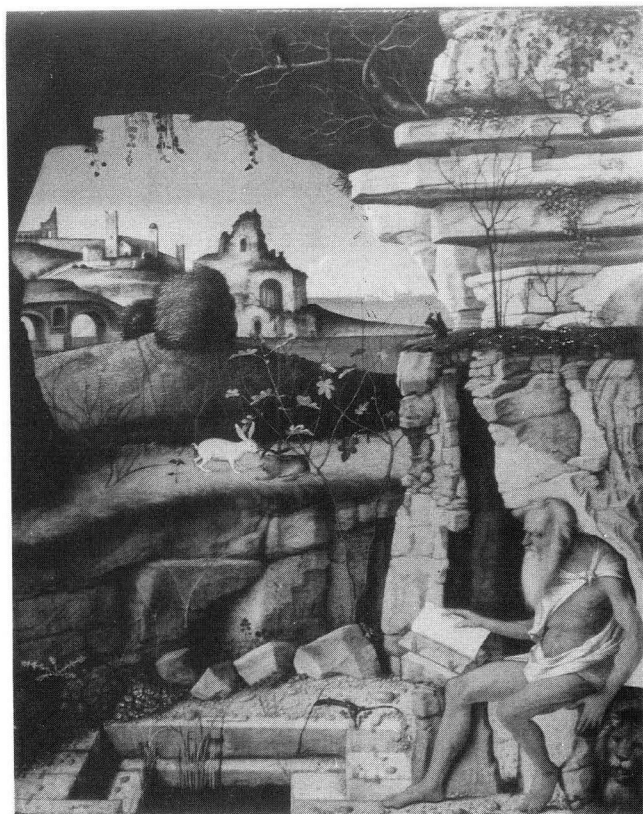
図(15) ペルリーニ「荒野の聖ヒエロニムス」



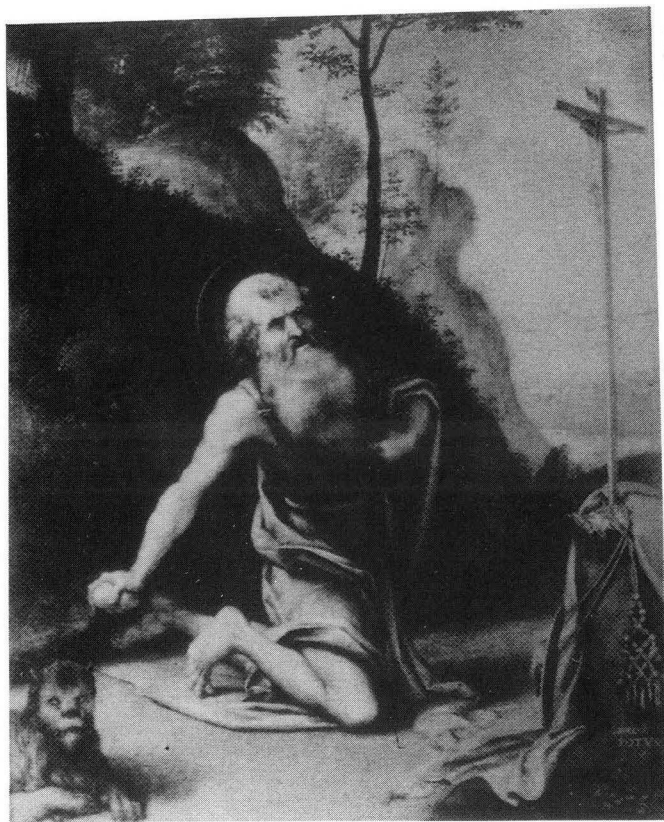
図(14) ペルリーニ「荒野の聖ヒエロニムス」



図(17) L・ロット「荒野の聖ヒエロニムス」



図(16) ペルリーニ「荒野の聖ヒエロニムス」



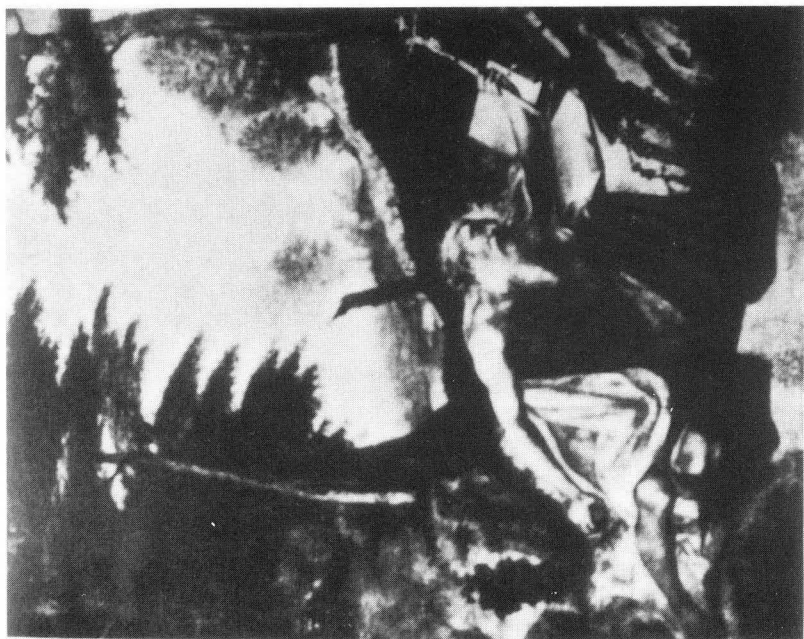
図(19) L・ロット「荒野の聖ヒエロニムス」



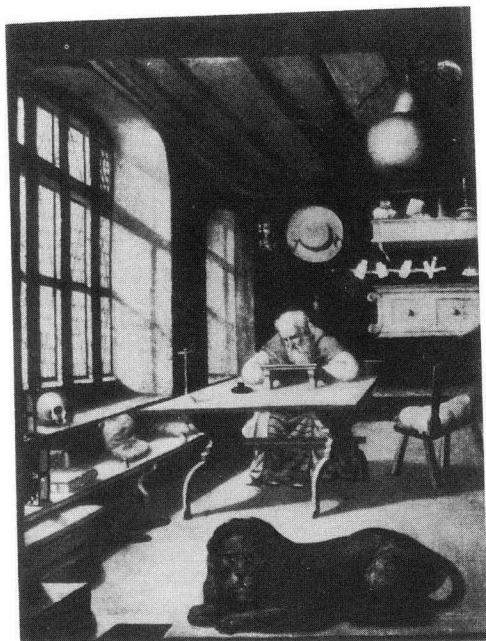
図(18) L・ロット「荒野の聖ヒエロニムス」



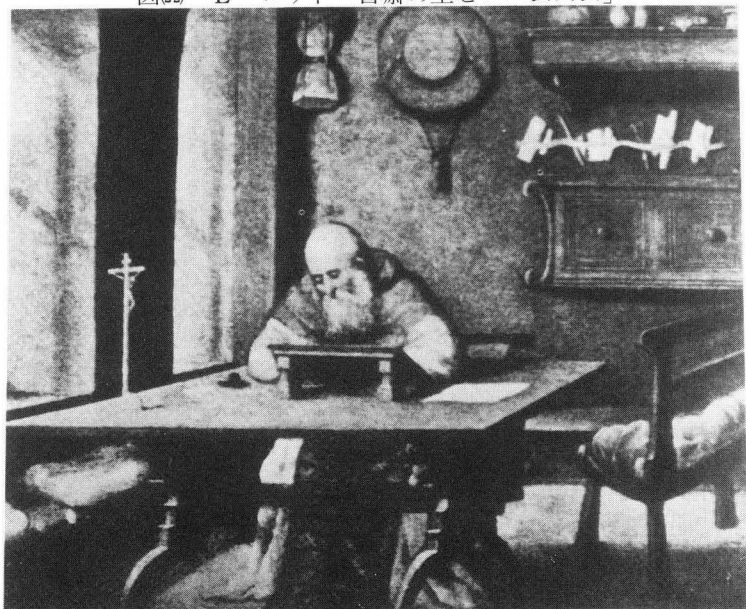
図(20) L・ロット「荒野の聖ヒエロニムス」



図(21) L・ロット「荒野の聖ヒエロニムス」



図(22) L・ロット「書斎の聖ヒロニムス」



図(23) L・ロット「書斎の聖ヒエロニムス」



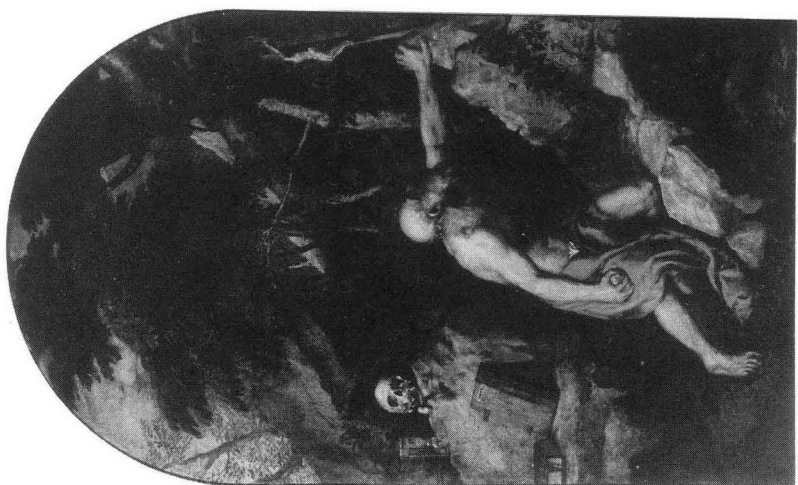
図(25) L・ロット「荒野の聖ヒエロニムス」



図(24) L・ロット「荒野の聖ヒエロニムス」



図(26) P・ボルドーネ「荒野のヒエロニムス」



図(27) ティチャーノ「荒野の聖ヒエロニムス」



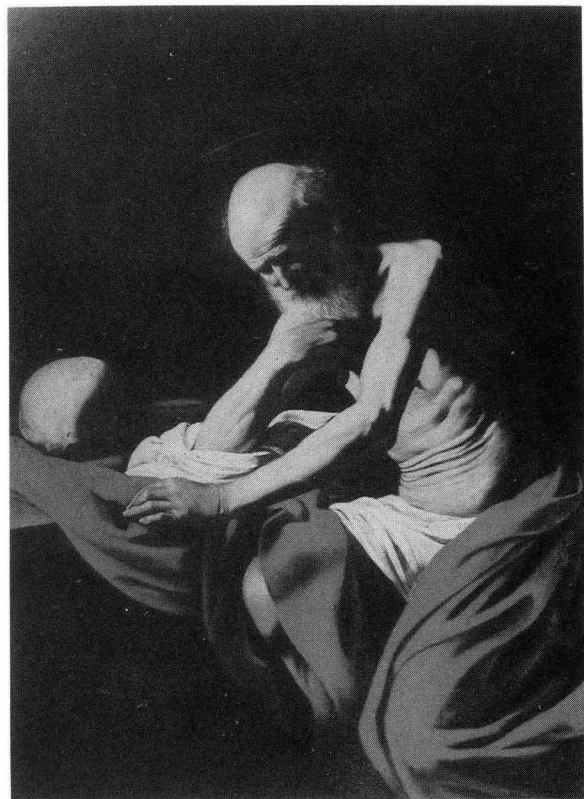
図(28) カラヴァジョ「書斎の聖ヒエロニムス」



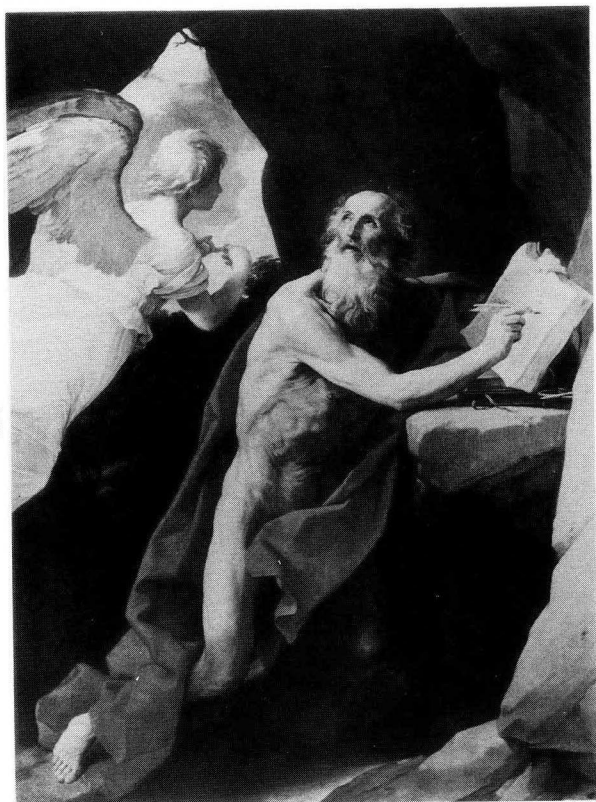
図(29) カラヴァジョ「書斎の聖ヒエロニムス」



図(31) アンニバレ・カルラッチ「荒野の聖ヒエロニムス」



図(30) カラヴァジョ「書斎の聖ヒエロニムス」



図(33) G・レニ「荒野の聖ヒエロニムス」



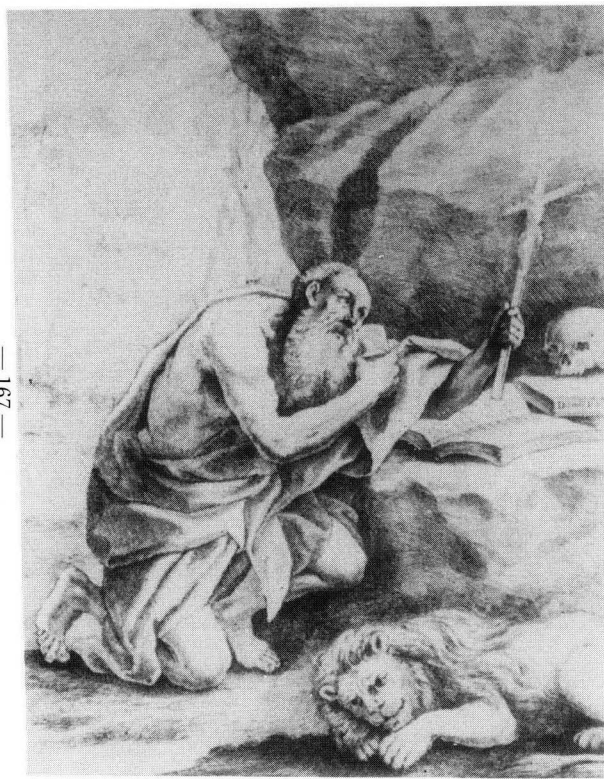
図(32) アンニバレ・カルラッチ「荒野の聖ヒエロニムス」



図(35) ドメニキーノ「荒野の聖ヒエロニムス」



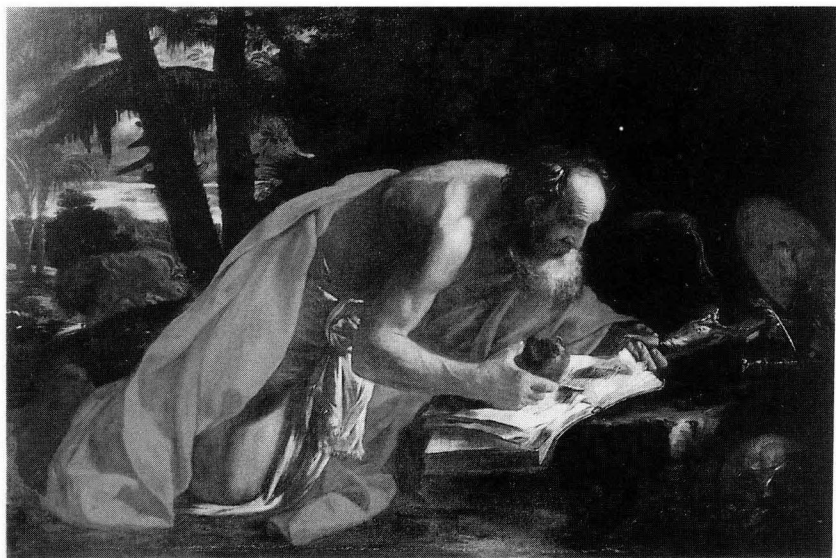
図(34) G・レニ「荒野の聖ヒエロニムス」



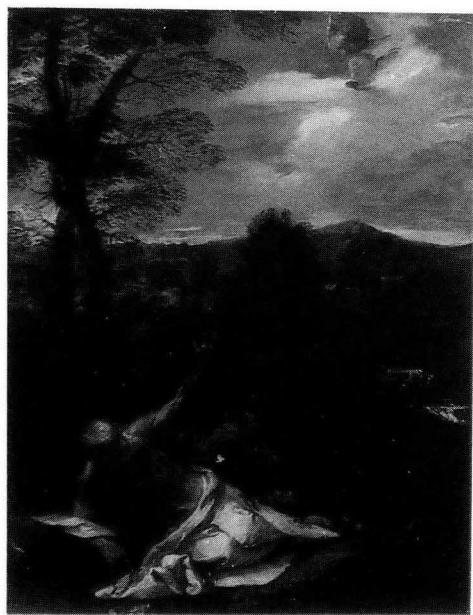
図(37) ドメニキーノ「荒野の聖ヒエロニムス」



図(36) ドメニキーノ「荒野の聖ヒエロニムス」



図(38) F・モーラ「荒野の聖ヒエロニムス」



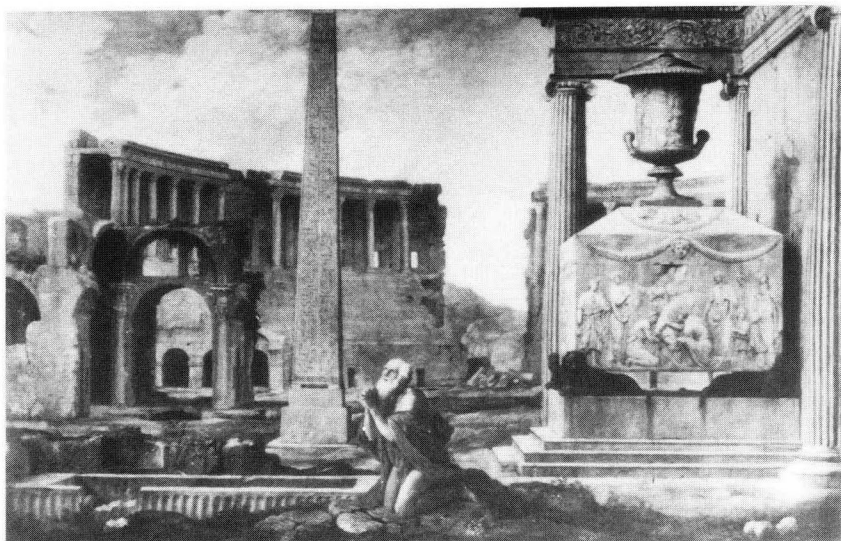
図(39) F・モーラ「荒野の聖ヒエロニムス」



図(40) F・モーラ「荒野の聖ヒエロニムス」



図(41) G・デュゲ「荒野の聖ヒエロニムス」



図(42) レマイール「古代廃虚にひざまづく隠者」



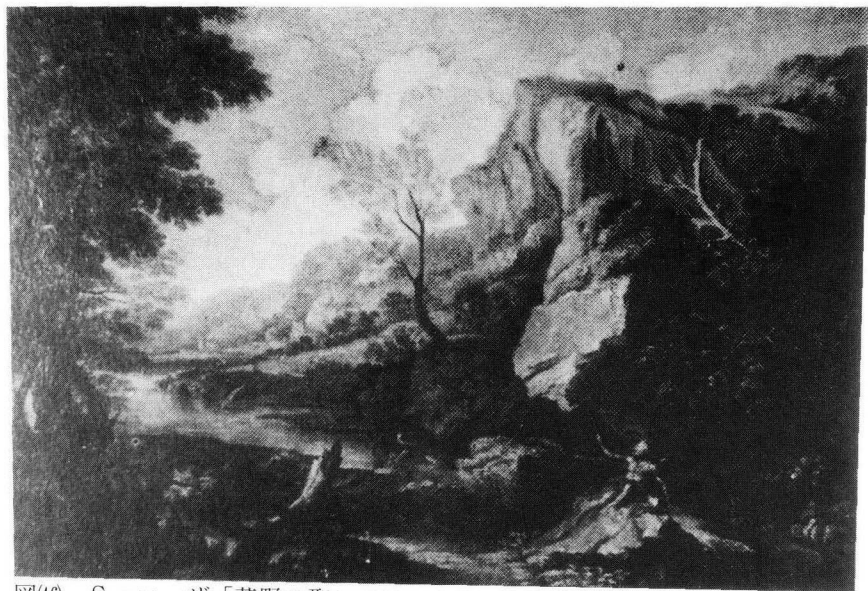
図(43) プサン「ディオゲネス」



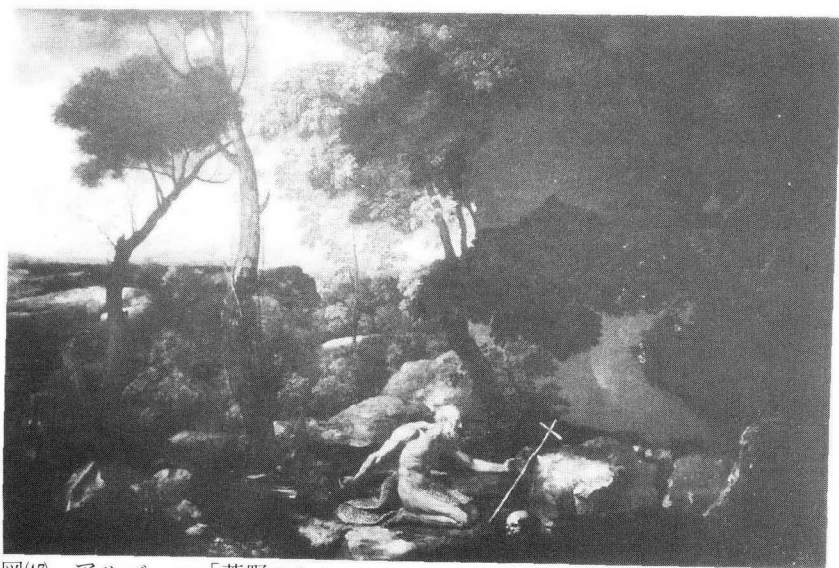
図(44) サラチーニ「アリアドネ」



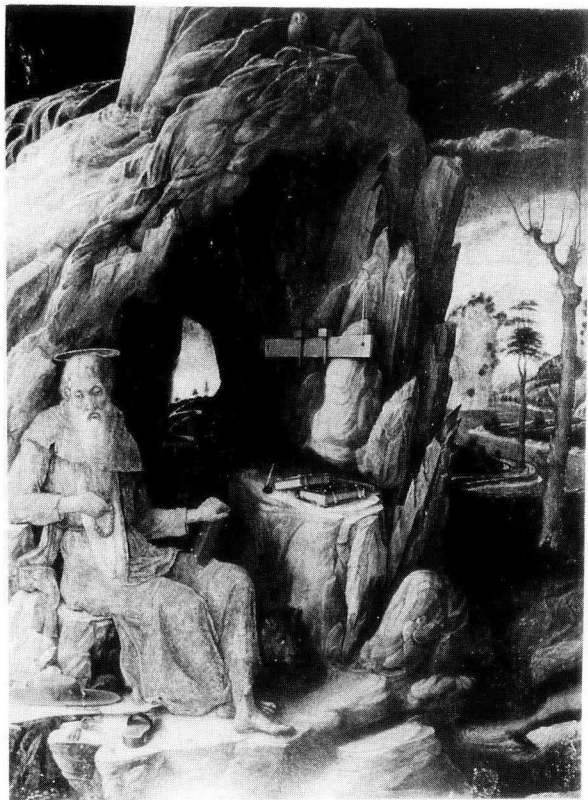
図(45) テニール(子)「聖アントニウスの誘惑」



図(46) S・ローザ「荒野の聖ヒエロニムス」



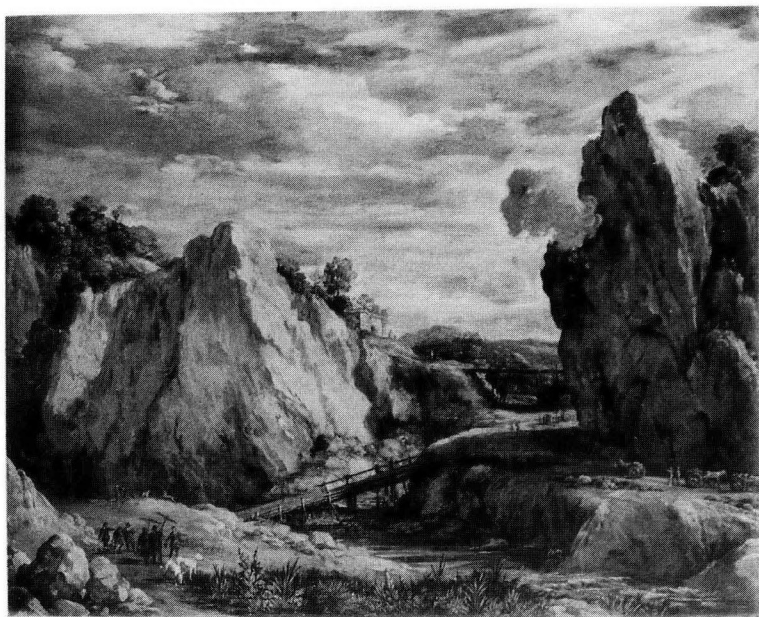
図(47) アルバーニ「荒野のヒエロニムス」



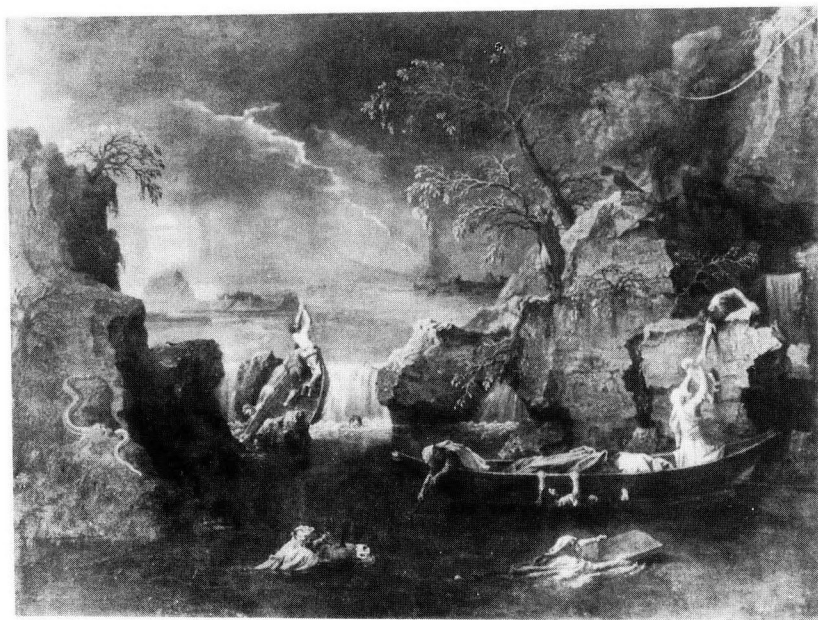
図(49) マンテーニャ「荒野の聖ヒエロニムス」



図(48) アンニバレ・カルラッチ「イザークの犠牲」



図(50) コルトーナ「トルファの眺め」



図(51) プサン「冬」



図(52) F・モーラ「二人の修道僧」



図(53) ジョルジョーネ「三人の哲学者」



図(54) エルスハイマー「セコブの夢」



図(55) D・カンパニョーラ「荒野の聖ヒエロニムス」



図(57) ランフランコ「マリア昇天図」



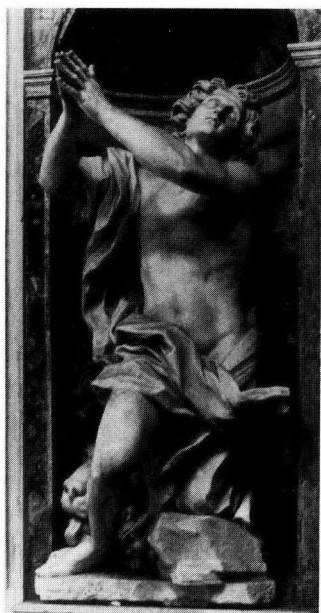
図(56) アンニバレ「聖母昇天図」



図(59) コツツァ「聖ヨゼフとキリスト」



図(58) プサン派「聖母昇天図」



図(60) ベルニーニ「聖ダニエル」



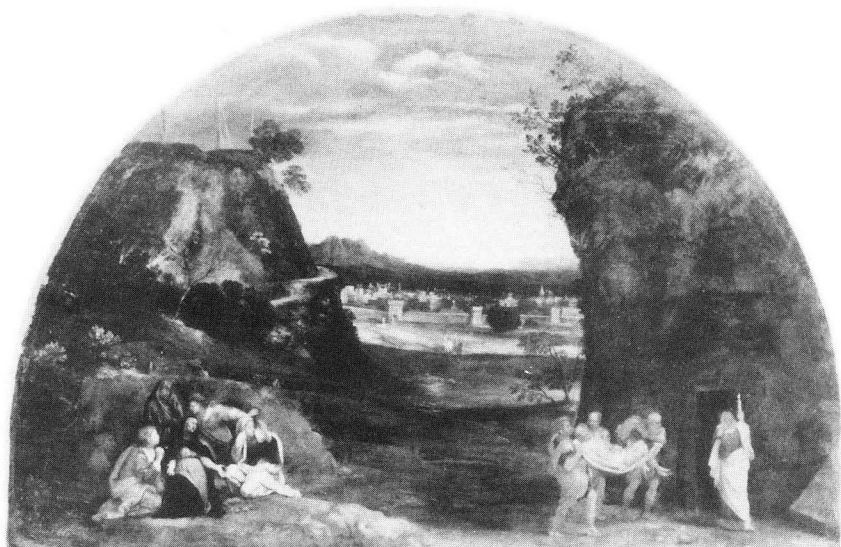
図(61) コッツァ「クレオパトラ」



図(63) コツァ「村娘の像」



図(62) コツァ「イノツェンツィアーノの壁画」



図(64) アンニバレ・カルラッチ「キリストの埋葬」



図(65) アンニバレ・カルラッチ「聖アントニウスの誘惑」



図(66) ダ・ビンチ「洗礼者ヨハネ」



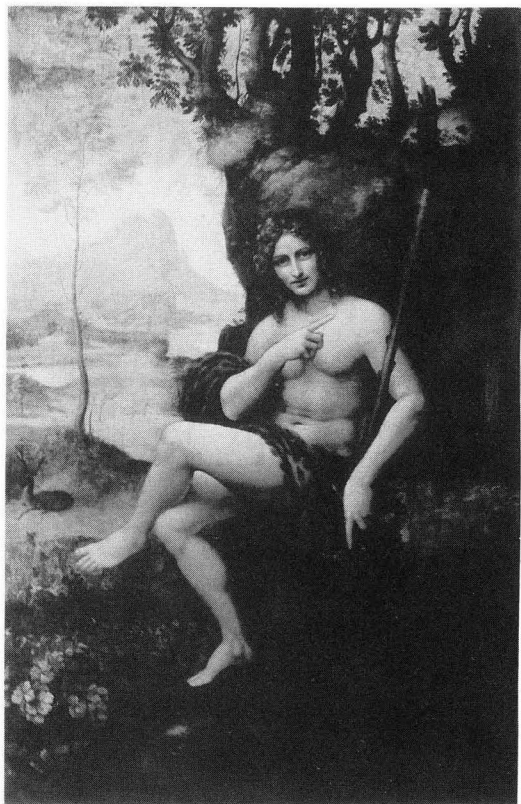
図(67) アルバーニ「洗礼者ヨハネの説教」



図(69) G・レニ「洗礼者ヨハネの説教」Ⅱ



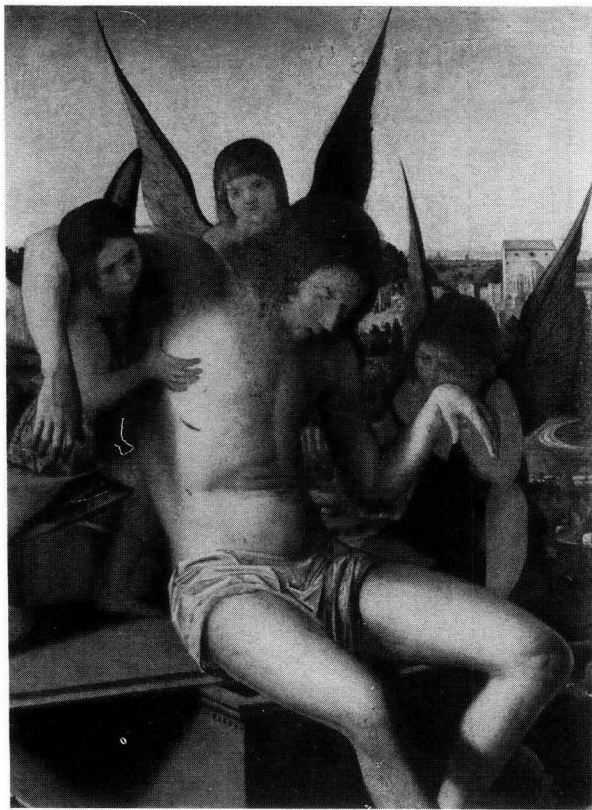
図(68) F・モーラ「洗礼者ヨハネの説教」



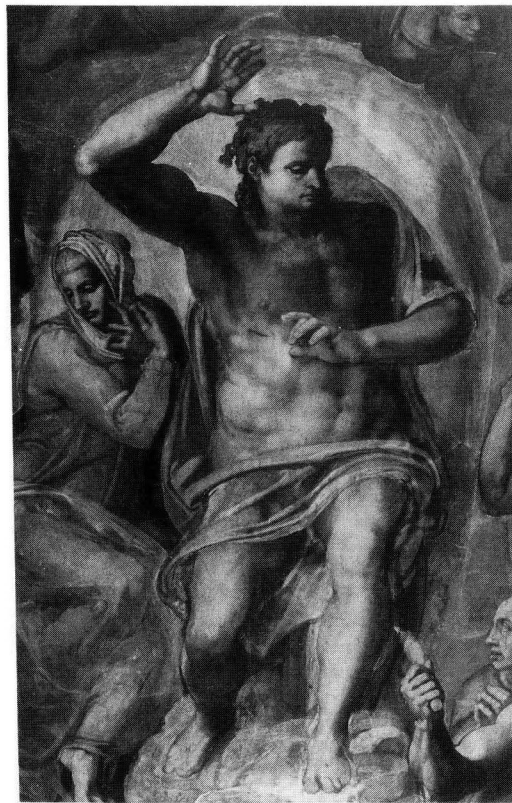
図(71) タ・ピンチ「バッカス」



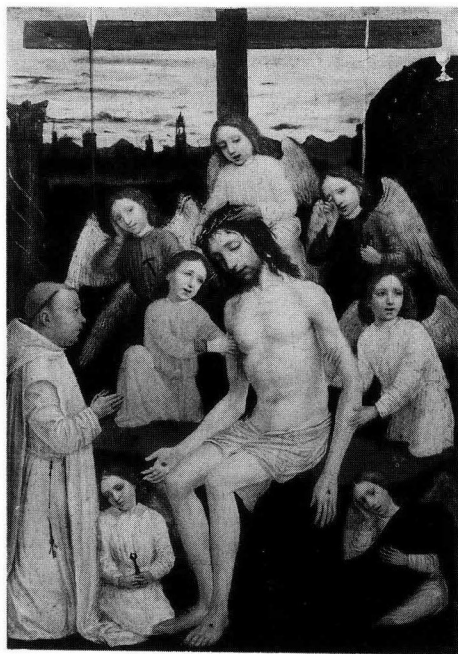
図(70) G・レニ「聖フランシスとその修道僧」



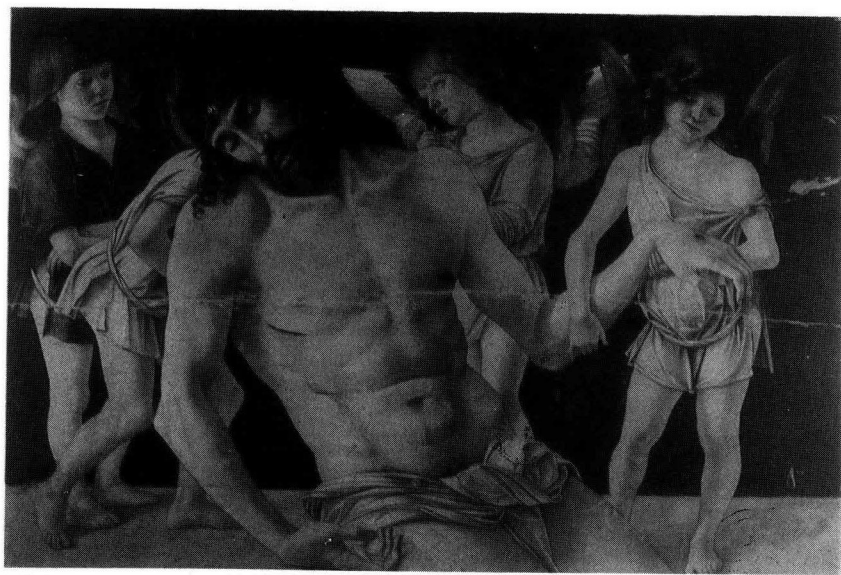
図(73) A・メッシーナ「ピエタ」



図(72) ミケランジェロ「キリスト」



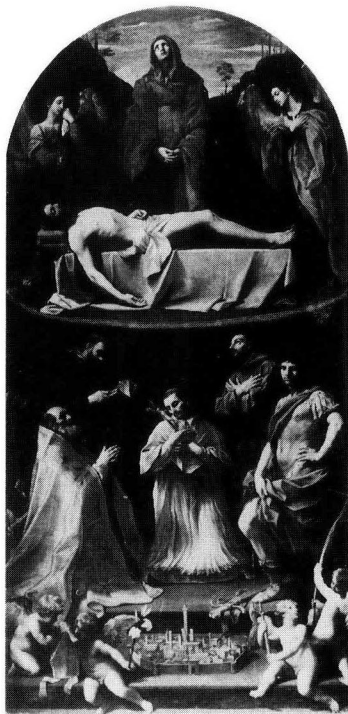
図(74) ペルゴニョーネ「ピエタ」



図(75) ジョバンニ・ベルリーニ「ピエタ」



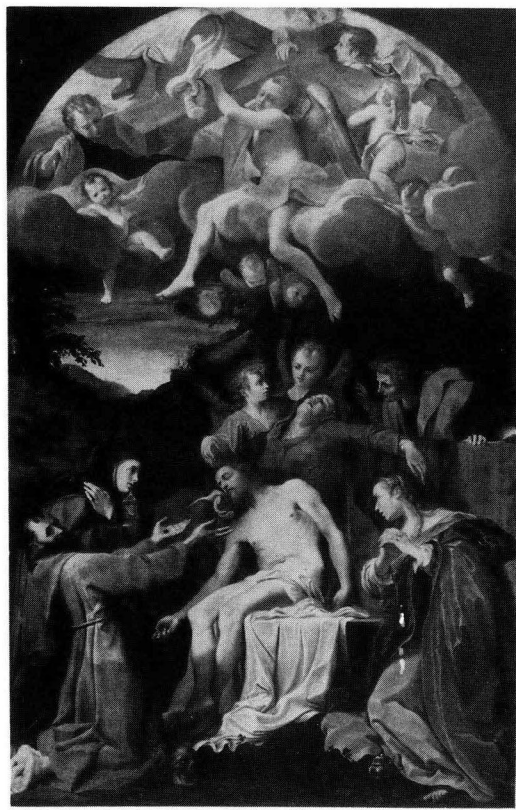
図(76) P・テスト「ピエタ」



図(77) G・レニ「メンディカンティーのピエタ」



図(79) コッツァ「ピエタ」(1)



図(78) A・カルラッチ「聖者のピエタ」



図(80) コッツァ「ピエタ」(2)